

**ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS
DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE**

ACTA ROMANICA

TOMUS VI

**HUNGARIA
SZEGED
1979**

**ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS
DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE**

ACTA ROMANICA

TOMUS VI

**HUNGARIA
SZEGED
1979**

R E D I G U N T

MIKLÓS FOGARASI et GÉZA NAGY

ADIUVANTE

ÉVA MARTONYI

Table des matières

I.

Sándor Albert: Vers une théorie linguistique de la traduction de textes	3
Éva Martonyi: Balzac et la peinture	17
Jean-Paul Pagliano: Essai sur Villon, son époque et la mort	55
Miklós Pálffy: Contributions à la chronologie relative des changements phonétiques en ancien français: analyse en vue de l'enseignement	65

II.

Nándor Benedek: Formazione delle parole mediante prefissi	81
Ezio Bernardelli: Per uno studio sul cronologico in alcuni momenti della cinematografia ungherese	127
Kázmér Neményi: Il fanciullino di Giovanni Pascoli - un documento caratteristico del decadentismo italiano-	145
Erzsébet Timár: I motivi dell'illuminismo nel carteggio dei Fratelli Verri	173

- 2 -

I.

Sándor Albert:

VERS UNE THEORIE LINGUISTIQUE DE LA TRADUCTION DE TEXTES

Le but de cet article est d'essayer de découvrir quelques-unes des inter-relations particulières sous-jacentes de la théorie de la traduction et de la linguistique du texte, ainsi que de déceler quelques aspects linguistiques qui se profilent d'une manière plus ou moins explicite à l'arrière-plan de cette activité extrêmement complexe qu'on appelle traduction.

Il est bien connu que la traduction est, par sa nature, une science interdisciplinaire qui, par conséquent, fait appel à plusieurs sciences (linguistique, littérature, sémiologie, logique, psychologie, théorie de la communication, socio-, psycho- et ethnolinguistique etc.). Cependant, malgré l'abondance des ouvrages consacrés à la traduction, on est encore très loin de pouvoir parler d'un domaine entièrement exploré et profondément compris. Il existe de très bons "manuels de traduction" -- cf. les stylistiques comparées de Vinay-Darbelenet et de Malblanc¹ -- qui font une approche de la traduction du point de vue de la grammaire contrastive ou de la linguistique appliquée, mais leurs auteurs traitent des problèmes plutôt lexicaux, stylistiques, phraséologiques etc. qui ne sont toutefois acceptables que pour deux (rarement plusieurs) langues faisant objet de leurs analyses contrastives; et même s'ils s'occupent des questions syntaxiques, ils restent en gé-

néral dans les cadres de la phrase unique (sans contexte). Le contenu de l'arrière-plan théorique de ces ouvrages est trop vague et trop général pour pouvoir être considéré comme fondement à des considérations linguistiques.

D'autres auteurs s'efforcent de découvrir le bénéfice qu'offre la traduction dans la pédagogie de l'enseignement et de l'apprentissage de langues étrangères. C'est peut-être le côté le plus étudié de la traduction: la linguistique appliquée s'en occupe avec le plus grand soin et a déjà tiré pas mal de conséquences utiles, surtout dans le domaine de l'exploitation psycho-pédagogique de la traduction.

Un certain nombre d'auteurs, sous l'inspiration de la psychologie et de la psycholinguistique, essaient d'étudier les aspects humains de l'activité traduisante: ils analysent les processus mentaux de la psychologie de l'apprentissage qui se déroulent au cours de cette activité.²

Quant aux questions théoriques de la traduction, il nous suffit de mentionner les noms de G. Mounin, de J. Catford, de R. Jakobson, de W. V. Quine, de E. A. Nida etc. qui ont tous contribué à découvrir les fondements théoriques de la traduction.³

Cependant, bien qu'il soit largement reconnu qu'il existe des inter-relations particulières entre la théorie de la traduction et la linguistique du texte, ces correspondances n'ont été mises en évidence que d'une manière trop vague et trop fragmentaire. Nous devons nous contenter des constatations telles que d'une part la linguistique du texte pourrait bien servir de base pour une conception linguistique de la traduction et que, d'autre part, au cours de son élaboration, la linguistique du

texte a toujours donné une large place aux problèmes soulevés par la traduction. Il manque, pourtant, une description systématique et plus vaste qui tiendrait compte des problèmes communs de la traduction et de la linguistique du texte.

Quelles sont les raisons pour lesquelles les linguistes et les spécialistes de la traduction essaient d'éviter ce terrain immense et marécageux qui s'étend entre la théorie trop générale et la pratique justement trop pratique de la traduction, tout en concentrant leurs efforts sur l'analyse des questions telles que la possibilité ou l'impossibilité de la traduction, les limites théoriques de la traduction, l'analyse minutieuse de la traductibilité, des universaux du langage et des "belles infidèles"? Il s'agirait donc d'essayer de bâtir une théorie linguistique de la traduction de textes, ou bien, pour être moins ambitieux, de délimiter le champ d'une telle théorie.

* * *

Pourtant, la crainte des linguistes devant l'étude de ces questions est parfaitement compréhensible. D'importants obstacles surgissent devant eux, tels que le manque d'un modèle (de type génératif ou autre) de la grammaire du texte; l'élaboration d'une sémantique de valeur générale; l'étude plus approfondie des facteurs linguistiques (et aussi extralinguistiques) de l'organisation du texte etc. La confusion se trouve aggrandie par le fait que le terme "traduction" (mot curieux qui désigne l'activité et le résultat de cette activité en même temps) est défini d'une façon insuffisante ou, pour mieux dire, les définitions que les différents auteurs lui donnent, suivent le

but de leurs créateurs, et ne sont utilisables que de leur propre point de vue. Nous pourrions donc citer des définitions du point de vue de la théorie de la communication, de la sémiologie, de la psychologie et de la psycholinguistique, de la pédagogie et, bien sûr, de la linguistique (réparties par linguistes), sans que ces définitions s'excluent ou se contredisent. Cette même difficulté de définition surgit aussi pour le terme "texte". Les "définitions" telles qu'on en rencontre dans les dictionnaires de linguistique⁴ ou les périphrases hjelmsleviennes⁵ ne précisent rien sur les aspects linguistiques du texte qui se résument en un mot magique, lui aussi d'ailleurs très mal défini et extrêmement confus: la cohérence (ou cohésion) du texte.

Il est donc tout à fait naturel que des raisons tant théoriques que pratiques aient motivé les recherches pour élaborer des grammaires qui auraient à énumérer non seulement les phrases bien formées d'une langue, mais aussi leurs combinaisons correctes. Pourtant, à la seule exception de T. Van Dijk⁶, les grammaires du textes n'existent jusqu'ici que dans les rêves des linguistes qui n'ont pas fait grand-chose en ce qui concerne la construction de modèles étendant la notion de grammaticalité sur les concaténations de phrases. Le modèle de Van Dijk désigne un ensemble de tâches en rapport avec des textes, et d'après lui, une grammaire du texte adéquate doit:

- (i) énumérer formellement tous les textes grammaticaux d'une langue, et rien que ceux-ci;
- (ii) donner des descriptions structurales pour chacun des textes engendrés et aussi pour une partie de textes semi-grammaticaux non engendrés par la grammaire;

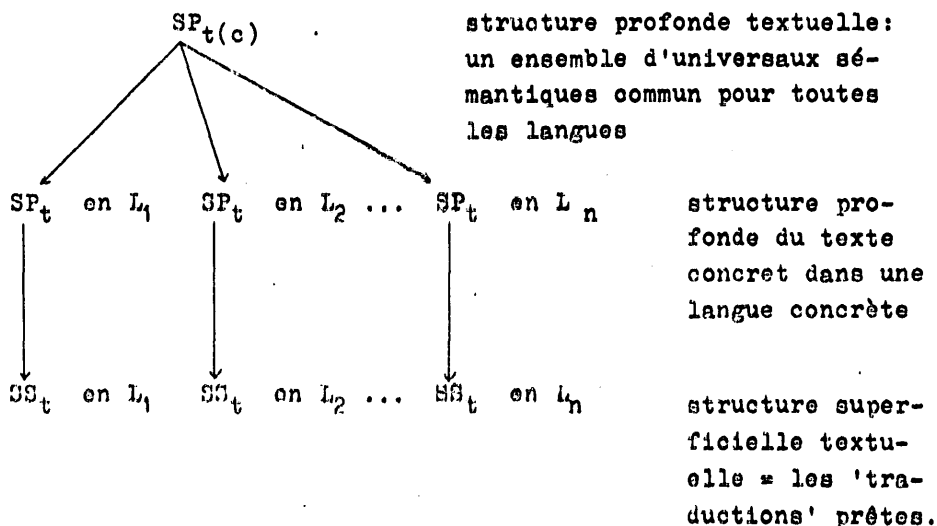
- (iii) formuler des règles et des conditions, à tous les niveaux de la description grammaticale, pour les séquences paire, triple, n-ième de phrases organisées en une suite linéaire, c'est-à-dire expliciter les propriétés de phrase en fonction des relations entre phrases;
- (iv) formuler les règles spéciales décrivant les macro-structures de textes ainsi que les règles qui définissent ces macro-structures par rapport aux structures de phrases du texte;
- (v) d'une manière globale formuler les règles constituant les structures sémantiques de tous les textes bien formés d'une langue et celles qui les mettent en relation avec les structures phonologiques.⁷

Le modèle de T. Van Dijk est un modèle de type génératif qui se construit comme le modèle standard de la grammaire générative. Du point de vue de notre analyse, il est suffisant de supposer qu'un tel modèle peut être construit. Ce modèle engendre donc une structure profonde textuelle (SP_t) commune pour la langue-source et la langue-cible (ou, d'une manière plus générale, pour les langues $L_1, L_2 \dots L_n$), au niveau de la "compétence" (au sens chomskyen). Cette structure profonde textuelle est tout simplement une organisation sémantique et syntaxique qui présente une valeur informative très abstraite, exprimant surtout des relations entre les éléments de ce texte, et qui est sous-jacente à ses réalisations concrètes dans les différentes langues. Comme E. A. Nida remarque: "L'analyse des structures profondes des différentes langues présente des res-

semblances parfois étonnantes. En effet, dans la mesure où l'on avance dans l'analyse, les structures profondes vont se ressembler, jusqu'à devenir totalement identiques. Il paraît que le niveau structural le plus profond, en fin de compte, ne comprend rien d'autre qu'un ensemble d'universaux sémantiques, c'est-à-dire ce qu'on peut exprimer dans n'importe quelle langue."8

Cette structure profonde textuelle commune ne pourrait être formalisée qu'en utilisant des systèmes de symboles logiques et algébriques trop abstraits et donc inutilisables sans être détachés du matériau linguistique concret (= texte concret, langue concrète). Pourtant, malgré cette difficulté de formalisation, on pourrait supposer que les textes équivalents en L_1 , L_2 , ... L_n ont la même SP_t qu'elles expriment par leurs propres moyens syntaxiques.9

En scématisant, on obtient:



Les SP_t dans les différentes langues ont chacune leur propre syntaxe textuelle (une sorte d'hyper-syntaxe) qui est:

- (i) entièrement différente des structures syntaxiques de la phrase unique;
- (ii) construite d'après les règles de construction de phrases de la langue en question;
- (iii) en interdépendance étroite avec des facteurs sémantiques et extralinguistiques.

Pourtant, ces SP_t ont la propriété commune d'assurer la cohésion du texte. D'après les spécialistes de la grammaire du texte, cette cohésion est de nature sémantique et est réalisée par des phénomènes tels que l'anaphore et la cataphore, l'ellipse, le choix de l'article, les règles de pronominalisation etc.¹⁰

* * *

Bien sûr, le modèle proposé par T. Van Dijk ne peut être appliqué de la même manière pour n'importe quel type de texte. Les textes littéraires, comprenant parfois un système connotatif développé, échappent à l'analyse grammaticale, et s'approprient plutôt à des dépouillements sémiotiques ou littéraires (stylistiques par exemple). Considérons un court passage extrait d'un roman français contemporain:

"Si vous continuez à gueuler comme ça, bougonna Zazie, y a un flic qu'est capable de se ramener.

- Petit être stupide, dit la veuve, c'est bien pour ça que je crie: aux guidenappeurs, aux guidenappeurs.

Enfin se présente un flicard alerté par les bêlements de la rombière.

- Y a kékchose qui se passe? qu'il demande.

- On vous a pas sonné, dit Zazie.

- Vous faites pourtant un de ces ramdams, dit le flicard.

- Y a un homme qui vient de se faire enlever, dit la dame haletante. Un bel homme même.

- Crénom, murmura le flicard mis en appétit.

- C'est ma tante, dit Zazie.
- Et lui? demanda le flicard.
- C'est lui qu'est ma tante, eh lourdinge.
- Et elle alors?

Il désignait la veuve.

- Elle? c'est rien.

Le policemane se tut pour assimiler le zest de la situation. La dame, stimulée par l'épithète zazique, sur-le-champ conçut un audacieux projet.

- Courons sus aux guidenappeurs - qu'elle dit."¹¹

Là, toute analyse grammaticale "académique" échouerait.

Pour comprendre un tel type de texte, il faut "avoir sur le bout du doigt" ce système de connotation extrêmement complexe et compliqué, bâti sur des calembours, des jeux de mot et d'orthographe, des contrepèteries multiples, des tours argotiques, des finesses stylistiques subtiles. Là, les structures superficielles textuelles dans les différentes langues ("les traductions") présentent des différences considérables. Bien sûr, l'ingéniosité du traducteur, son expertise dans ce système de connotations peut résoudre la moitié des difficultés (c'est-à-dire la compréhension textuelle et conceptuelle), mais il reste à résoudre la deuxième moitié des difficultés: rendre toutes ces connotations et allusions sous-entendues dans la langue-cible ou les remplacer par des connotations pareilles.¹² La traduction de tels types de texte révèle des problèmes particuliers qui exigeraient une analyse de "performance".

Quant à l'analyse de cette hyper-syntaxe textuelle qui est en relation étroite avec les questions sémantiques et extralinguistiques, ce sont les textes descriptifs (dépourvus du système de connotations caractéristique pour les textes littéraires) -- par exemple les textes scientifiques -- auxquels elle s'applique

le mieux. A titre d'exemple, citons un article du Dictionnaire de linguistique:

- (1) "La grammaire générale a pour objet d'énoncer certains
(2) principes (universaux) ou axiomes auxquels obéissent
(3) toutes les langues. Dans son souci d'élaborer une théorie
(4) de la phrase comme une partie ou un aspect de la logique
(5) formelle, afin de systématiser l'étude des propositions
(6) et des jugements, Aristote a jeté les premières bases de
(7) la grammaire générale. Celle-ci se développe aux XVII^e et
(8) au XVIII^e siècles comme un ensemble d'hypothèses sur la
(9) nature du langage considéré comme découlant des "lois de
(10) la pensée"; elle est consacrée par les succès de la Gram-
(11) maire générale et raisonnée de Port-Royal: cet ouvrage
(12) qui, pendant deux siècles, servira de base à la formation
(13) grammaticale, explique les faits en partant du postulat
(14) que le langage, image de la pensée, exprime des jugements
(15) et que les réalisations diverses qu'on rencontre dans les
(16) langues sont conformes à des schémas logiques universels.
(17) Acceptée même par Condillac et les philosophes empiristes,
(18) la grammaire générale a connu une longue éclipse pendant
(19) la période du positivisme. N. Chomsky y voit actuellement
(20) l'ancêtre des grammaires génératives; elle est aussi le
(21) fondement de recherches comme celles de C. Fillmore sur
(22) la grammaire des cas."¹³

Ce passage est imprégné du jeu complexe d'anaphores et de cataphores; ce sont elles qui assurent, avant tout, la cohésion de ce texte.¹⁴ Là, le point d'ancrage est facile à découvrir: c'est la grammaire générale (expression qui se répète d'ailleurs

encore deux fois, aux lignes 7 et 18), entourée de pronoms anaphoriques (celle-ci, elle, y). Un cas intéressant de cataphore est le participe passé féminin (acceptée, ligne 17) où c'est l'accord qui marque (mais dans l'écriture seulement) son rapport au référé 'la grammaire générale' (une ligne plus bas). Un lien référentiel pareil s'établit entre le pronom cataphorique son (ligne 3) et son référé Aristote (3 lignes plus bas). Là, malgré la relativement grande quantité d'informations qui sépare ces deux éléments, le lien référentiel se maintient parfaitement entre le référant et le référé.

Une connexion anaphorique purement sémantique s'établit entre le syntagme "La grammaire générale et raisonnée" (ligne 11) et le SN cet ouvrage, où ce dernier remplit la fonction d'anaphore.

Quant aux versions "traduites" de ce passage, il est à noter que la connexion anaphorique sémantique (lignes 11 et 12) se maintient dans les structures superficielles textuelles sans difficulté (hongr. ez a mű, angl. this work etc.), mais les cataphores se transforment parfois en anaphores. C'est le cas -- entre autres -- pour le hongrois où les règles de construction de phrase ne permettent pas de mettre un si grand écart entre le référant et le référé. La version hongroise correcte de la deuxième phrase commencerait par la mention du référé (Arisztotelész) et continuerait par des répétitions du pronom relatif aki ('aki arra törekedett, hogy...) . La même solution s'offre pour l'avant-dernière phrase. Ici, la version hongroise commencerait aussi par le référé 'az általános nyelvészeti' et continuerait par un pronom anaphorique introduisant une subordonnée relative ('amelyet még Condillac és az empirista filozófusok

is elfogadtak...)¹⁵.

En conclusion nous pouvons constater que les modes de réalisation peuvent varier avec les langues, mais les phénomènes d'anaphore et de cataphore existent dans toutes les langues et sont des composants essentiels de la structure profonde textuelle.

NOTES ET REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ¹ J-P. Vinay & J. Darbelnet, Stylistique comparée du français et de l'anglais, Didier, Paris, 1972; A. Malblanc, Stylistique comparée du français et de l'allemand, Didier, Paris, 1973 etc.
- ² Cf. dans ce domaine surtout les ouvrages des membres de l'école allemande et soviétique (O. Kade, A. Neubert, I. Recker, I. I. Revzin et autres).
- ³ G. Mounin, Les problèmes théoriques de la traduction, Gallimard, Paris, 1963; J. C. Catford, A Linguistic Theory of Translation, O.U.P. London, 1965; R. Jakobson, On Linguistic Aspects of Translation (in: R.A. Brower, éd., On Translation, New York & O.U.P., 1966, pp. 232-239); W. V. Quine, Meaning and Translation (in: R.A. Brower, op. cit., pp. 148-172); E. A. Nida, Science of Translation, "Language", vol. 45 (1969/3.), pp. 483-498) etc.
- ⁴ "On appelle 'texte' l'ensemble des énoncés linguistiques soumis à l'analyse: le texte est donc un échantillon de comportement linguistique qui peut être écrit ou parlé" (J. Dubois et al., Dictionnaire de linguistique, Larousse, Paris,

1973, p. 486).

- ⁵ En voilà une: "Le texte peut coïncider avec une phrase comme avec un livre entier, il se définit par son autonomie et par sa clôture." Hjelmslev prend le mot "texte" au sens le plus large et désigne par là un énoncé quel qu'il soit, parlé ou écrit, long ou bref, ancien ou nouveau.
- ⁶ T. A. Van Dijk, Some Aspects of Text Grammars, Mouton, The Hague-Paris, 1972.
- ⁷ T. A. Van Dijk, op. cit., p. 11 (en anglais).
- ⁸ E. A. Nida, op. cit., P. 485. (en anglais).
- ⁹ En réalité, bien sûr, les textes "traduits" d'une langue à l'autre diffèrent d'une façon parfois trop explicite, mais ces modifications prennent forme au niveau de la "performance".
- ¹⁰ Parmi les spécialistes de la linguistique du texte il y a un désaccord parfait à cet égard, qui résulte de la diversité de leurs approches et des méthodes utilisées. Pour une étude approfondie des phénomènes assurant la cohésion d'un texte, il faut tenir compte des facteurs spéciaux qui échappent à l'analyse linguistique et sont de la compétence des logiciens, des psychologues et des experts de la sémiologie. Cf. un livre récemment paru sur ces problèmes: W. Wills (éd.), Semiotik und Übersetzen, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1980.
- ¹¹ R. Queneau, Zazie dans le métro, Gallimard, Paris, 1959, pp. 99-100.
- ¹² Le problème est un peu semblable à celui de la traduction des proverbes et des tournures figées qui se traduisent d'une langue

à l'autre d'une manière parfois très pittoresque (cf. par exemple fr. Qui a bu boira - hongr. Kutyából nem lesz szalonna). Là, la tradition et les facteurs ethniques jouent le rôle primordial lors de la traduction. Le même problème se pose lors de la traduction des énoncés "situationnels" (cf. fr. Ça y est? - hongr. Készen vagy?, Sikerült?, Hogy állsz?, Mehetünk? etc.) où la situation détermine presque entièrement le choix de l'équivalent correspondant dans la langue-cible.

- ¹³ J. Dubois et al., Dictionnaire de linguistique, Larousse, Paris, 1973, pp. 225-226.
- ¹⁴ L'anaphore et la cataphore sont des phénomènes linguistiques qui établissent un lien référentiel -- un rapport sémantique "virtuel" -- entre le référé et le référant. Ce lien référentiel porte le nom d'anaphore lorsque le référé précède le référant et celui de cataphore lorsque le référé suit le référant sur la chaîne discursive. Dans l'anaphore, le lecteur doit "remonter" le cours du texte pour trouver le point d'ancrage du référant. Dans la cataphore, il faut "descendre" au fil du discours pour trouver la détermination attendue. (Cf. L. Tesnière, Eléments de syntaxe structurale, Klincksieck, Paris, 1969², pp. 85-89; M. Maillard, Anaphores et cataphores, "Communications" 19. (1972), pp. 93-104.)
- ¹⁵ Ici, il existe une variante moins heureuse, mais acceptable qui donnerait: 'A még Condillac és az empirista filozófusok által is elfogadott általános nyelvészet...'

Eva Martonyi:

BALZAC ET LA PEINTURE

Le Chef-d'oeuvre inconnu, Sarrasine et

La Peau de chagrin

1. "L'art littéraire ... est le plus compliqué de tous les arts."

Dans la préface de La Peau de chagrin Balzac compare les différents domaines de l'art, la peinture, la sculpture et la littérature. La rédaction de ce texte date de 1831, année importante dans la création balzacienne, car il se considère depuis peu de temps comme un vrai écrivain, une conviction qui se trouve justifiée par un succès considérable de ses oeuvres auprès du public. Depuis la rédaction de La Peau de chagrin, il est sûr de pouvoir accéder à la gloire et à la richesse grâce à son activité littéraire.

Dans cette préface,¹ consacrée à des questions d'esthétique, il écrit: "L'art littéraire, ayant pour objet de reproduire la nature par la pensée, est le plus compliqué de tous les arts. - Peindre un sentiment, faire revivre les couleurs, les demi-teintes, les nuances, accuser avec justesse une scène étroite, mer ou paysage, hommes ou monuments, voilà toute la peinture. - La sculpture est plus restreinte encore dans ses ressources. Elle ne possède guère qu'une pierre et une couleur pour exprimer la plus riche des natures, les sentiments dans les formes humaines ...

aussi le sculpteur cache-t-il sous le marbre d'immenses travaux d'idéalisation dont peu de personnes lui tiennent compte."²

La comparaison des différents domaines de l'art était un problème très discuté depuis le fameux "Ut pictura poesis erit" d'Horace. La question a été traitée par de nombreux représentants des arts aussi bien que par les critiques. Cette comparaison portait le plus souvent sur les questions suivantes: lequel des arts est supérieur aux autres, lequel des arts est le plus capable de donner une image fidèle de la nature ou de la réalité, ou encore lequel des arts possède les moyens les plus convenables pour saisir la vérité ou exprimer une idée.

D'après Balzac, c'est donc l'art littéraire qui est le plus compliqué de tous les arts, car il a les **moyens** les plus variés pour reproduire la nature. Cette idée est sans doute en rapport avec le développement du genre romanesque, phénomène assez récent à l'époque de Balzac, le roman étant un genre mineur jusqu'à la fin de la Restauration.³

Cette préface de Balzac peut être lue au moins de deux façons. Il y traite des difficultés que l'écrivain rencontre pendant la rédaction de son oeuvre, mais il y porte aussi un jugement sur les autres domaines de l'imagination créatrice, sur la peinture et sur la sculpture.

Le but de ce travail est de proposer une lecture des trois oeuvres mentionnées dans le titre, pour y déceler les thèmes qui semblent être en rapport avec les problèmes de la peinture et de la sculpture.

Procédant ainsi nous croyons pouvoir mieux comprendre le **fonctionnement** de l'imagination créatrice de Balzac.

Sans doute, Balzac considère la littérature comme une art supérieur à tous les autres arts, car c'est la littérature qui nécessite des facultés supérieures et quasi surhumaines de la part de l'écrivain. Facultés, qui sont tout d'abord l'observation et l'expression, mais il y ajoute une troisième faculté, celle de la seconde vue:

"Outre ces deux conditions essentielles au talent, il se passe, chez les poètes ou chez les écrivains réellement philosophes, un phénomène moral, inexplicable, inouï, dont la science peut difficilement rendre compte. C'est une sorte de seconde vue qui leur permet de deviner la vérité dans toutes les situations possibles; ou mieux encore, je ne sais quelle puissance qui les transmet là où ils doivent ou veulent être. Ils inventent le vrai, par analogie, ou voient l'objet à décrire, soit que l'objet vienne à eux, soit qu'ils aillent eux-mêmes vers l'objet."⁴

Balzac croyait à l'existence de facultés surhumaines chez les vrais "poètes" et ce mot est ici à prendre dans son sens étymologique qui veut dire "créateur". Il n'est pas seul à croire à des facultés divinatoires, car cette croyance est caractéristique à l'époque où il vit. Le mysticisme de Swedenborg apparaît et gagne du terrain en France comme une réaction au rationalisme du XVIII^e siècle. Il va de pair avec la littérature fantastique qui connaît

un véritable épanouissement de Nodier jusqu'à Mérimée et Maupassant, en passant par Balzac, dont les oeuvres considérées ici vont dans ce sens.⁵ Et ce n'est pas un hasard si Delacroix, en parlant de la peinture, mentionne le "pont mystique" qui doit s'édifier entre le peintre et le spectateur de son oeuvre.

Aussi le romantisme apporte-t-il des changements dans les considérations esthétiques. Il proclame la supériorité du sentiment sur la raison et l'idéal classique n'est plus respecté sans conditions. Non seulement l'objet de l'art va changer, il n'est plus concentré sur la beauté universelle, mais sur tout ce qui concerne la nature humaine, avec ses passions, ses singularités, et même ses monstruosité. "La littérature et l'art ne cherchent plus à atteindre la beauté universelle, mais à peindre une âme individuelle. Ils deviennent subjectifs."⁶ Tout cela a des répercussions sur le mode de l'expression artistique.

En même temps, les rapports entre les arts deviennent plus étroits. La littérature et la peinture ayant des caractères communs, les oeuvres littéraires inspirent les peintres, comme Chateaubriand inspire Girodet /Atala portée au tombeau/, comme Ossian sert de source d'inspiration à plusieurs peintres.

Ces liens sont encore facilités par des contacts personnels entre artistes, et aussi par le fait que nombreux sont ceux qui cultivent plusieurs arts à la fois: il suffit de penser à des toiles romantiques de Victor Hugo. Quant à Balzac, il ne pratiquait pas la peinture, mais il a maintenu, dès 1829, des contacts personnels avec de nom-

breux artistes. Dans les salons qu'il fréquenta, il pouvait rencontrer David et Delacroix, pour ne mentionner que les plus célèbres artistes de l'époque.

Que Balzac commence à s'intéresser à la peinture et à la sculpture est peut-être dû à ses fréquentations et à des conversations dans des salons à la mode. C'est en 1831 qu'il publie, dans les revues, des récits qui traitent des questions de l'art. Deux parmi ceux-ci attirent notre attention, Le Chef-d'oeuvre inconnu et Sarrasine et c'est d'abord dans ces récits-là que nous allons essayer de dégager la nautre des relations entre le texte et les beaux-arts.⁷

2. "Il est encore plus poète que peintre."

Le Chef-d'oeuvre inconnu se joue au XVII^e siècle. Frenhofer, un vieux peintre, se plaint à son ami Porbus et au jeune Poussin de ne pas pouvoir trouver un modèle digne de lui. Poussin est prêt à lui offrir sa jeune maîtresse ravissante, mais en revanche, il lui demande de montrer sa toile sur laquelle il travaille depuis des années dans le plus grand secret. Frenhofer accepte le marchandage et dévoile son tableau. Les deux peintres sont bien étonnés, car: "Ils ne voient que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture."⁸ Frenhofer ne se doute de rien, il est convaincu d'avoir créé un vrai chef-d'oeuvre. "Il faut de la foi, de la foi dans l'art, et vivre pendant longtemps avec son oeuvre pour produire une

semblable création" - dit-il.⁹ Lorsqu'il réalise qu'il n'y a effectivement qu'un amas de peinture et une multitude de lignes sur la toile, il brûle toutes ses oeuvres et il en meurt.

L'histoire du peintre est susceptible d'une double interprétation. D'une part, elle raconte l'échec du peintre qui est à la recherche d'une solution esthétique, d'autre part, elle raconte l'échec de l'artiste qui est à la recherche de la perfection, de l'absolu, un des thèmes favoris du jeune Balzac.

Pour retrouver le côté esthétique du problème, il faut se demander: comment est le tableau qui n'existe que dans l'imagination de son créateur:

"Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau. Il y a tant de profondeur sur cette toile, l'air est si vrai, que vous ne pouvez plus le distinguer de l'air qui nous environne. Où est l'art? perdu, disparu!"¹⁰

Voici le tableau idéal. Il est comme le vrai, le réel ou la nature. Hautecoeur attire notre attention sur le fait qu'il faut d'abord déterminer le sens de ce terme: la nature. Car: "Les classiques, eux aussi, David le tout premier, prêchaient l'imitation de la nature, mais ils choissaient. Les romantiques se refusent à amputer ainsi la nature; pour eux, comme pour Rousseau, la nature est bonne, elle est belle, elle est divine. Le beau idéal, composé de bribes arrachées ici et là, n'est pas vivant, il n'est pas naturel."¹¹

Pourtant, la question n'est pas si simple. Balzac semble être très proche, dans ses considérations sur l'art, de l'idéologie romantique, mais il puisait ses informations, ses idées dans des textes différents qui vont du Traité sur la peinture de Léonard de Vinci jusqu'aux écrits de Théophile Gautier, en passant par Diderot qui semble être sa source principale.¹²

Pour saisir dans le texte balzacien ce qui le rapproche de la nouvelle idéologie de l'école romantique, nous avons choisi un ouvrage de Delacroix, ses Questions sur le beau et nous essayons de dégager dans les deux textes les points communs et les différences éventuelles.

Delacroix commence son ouvrage par une question:

"Le sentiment du beau est-il celui qui nous saisit à la vue d'un tableau de Raphaël ou de Rembrandt indifféremment, d'une scène de Shakespeare ou de Corneille, quand nous disons:

'Que c'est beau!' ou se borne-t-il à l'admiration de certains types en dehors desquels il ne soit point de beauté?

En un mot, l'Antinoüs, la Vénus, le Gladiateur, et en général les purs modèles que nous ont transmis les anciens, sont-ils la règle invariable, le canon dont il ne faut point s'écarter sous peine de tomber dans la monstruosité, ces modèles impliquant nécessairement avec l'idée de la grâce, de la vie même, celle de la beauté?"¹³

Par rapport à l'acceptation sans conditions du canon des Anciens, cette question est déjà presque un sacrilège. Mais Delacroix va plus loin quand il constate que même les Anciens ne nous ont pas exclusivement transmis des oeuvres représentant la beauté absolue.

Car "le Silène est beau, le Faune est beau, le Socrate même est beau" et ce sont seulement les écoles modernes "qui ont proscrit tout ce qui écarte de l'antique régulier; en embellissant même le Faune et le Silène, en ôtant des rides à sa vieillesse, en supprimant les disgrâces inévitables et souvent caractéristiques qu'entraînent dans la représentation de la forme humaine les accidents naturels et le travail, elles ont donné naïvement la preuve que le beau pour elles ne consistait que dans une suite de recettes."¹⁴

Le génie est toujours capable de produire la beauté et la doctrine ne peut pas l'empêcher. Comme les Allemands et les Italiens des écoles primitives ont créé leurs oeuvres magnifiques dans une ignorance complète de l'art des anciens, "guidés par une naïve inspiration, puisant, dans la nature qui les entoure et dans un sentiment profond, l'inspiration que l'érudition ne saurait contrefaire..."¹⁵

L'idéal de Frenhofer va aussi dans le sens du vrai, du naturel. Il en parle quand il critique l'oeuvre de Porbus.

"Vous avez l'apparence de la vie, mais vous n'exprimez pas son trop plein qui déborde, ce je-ne-sais-quoi qui est l'âme peut-être et qui flotte nuageusement sur l'enveloppe; enfin cette fleur de vie que Titien et

Raphaël ont surprise."¹⁶

Balzac d'ailleurs parle souvent de Raphaël comme du sommet ultime de la beauté et de la perfection. Delacroix exprime le même enthousiasme pour l'art du maître italien. En comparant les toiles de Raphaël et de Véronèse, il constate que le beau est également présent dans ces oeuvres, mais dans des sens différents: "il n'y a pas de degrés dans le beau; la manière seule d'exciter le sentiment du beau diffère".¹⁷

On peut copier les oeuvres des grands peintres, mais la copie n'atteindra jamais le charme et la noblesse de leurs idées. Il y manquera la vie, cette chaleur présente partout dans les oeuvres des plus grands maîtres.

Rendre la vie, c'est aussi la préoccupation principale de Frenhofer. Il reproche à ses amis de ne pas pouvoir représenter la vie:

"Vous faites à vos femmes de belles robes de chair, de belles draperies, de cheveux, mais où est le sang qui engendre le calme ou la passion et qui cause des effets particuliers?"¹⁸

D'après Delacroix, le beau n'est pas à atteindre si on ne fait que suivre des recettes, "il n'est pas à enseigner comme on enseigne l'algèbre".¹⁹ C'est aussi l'avis de Frenhofer:

"Je ne sens pas d'air entre ce bras et le champ du tableau; l'espace et la profondeur manquent; cependant tout est bien en perspective et la dégradation aérienne est exactement observée; mais malgré de si louable

efforts, je ne saurais croire que ce beau corps soit animé par le tiède souffle de la vie."²⁰

Le dessin et la couleur sont les deux éléments essentiels de l'art, mais "chacun des grands peintres s'est servi de la couleur ou du dessin qui allait à son esprit, qui surtout donnait à son ouvrage cette qualité suprême dont les écoles ne parlent pas, et qu'elles ne peuvent enseigner, la poésie de la forme et celle de la couleur"²¹ - dit Delacroix. Écoutons de nouveau Frenhofer:

"Tu as flotté indécis entre les deux systèmes, entre le dessin et la couleur, entre le flegme minutieux, la raideur précise des vieux maîtres allemands et l'ardeur éblouissante, l'heureuse abondance des peintres italiens."²²

Il faut savoir choisir son propre style:

"Ta figure n'est ni parfaitement dessinée, ni parfaitement peinte, et porte, partout, les traces de cette malheureuse indécision."²³

Delacroix, en comparant Rembrandt aux grands maîtres de l'antiquité, constate: "Les grands et nécessaires principes de l'unité, de la variété, de la proportion et de l'expression n'éclataient pas moins chez l'un et chez l'autre; seulement, les qualités s'y rencontraient à des degrés différents d'excellence ou d'infériorité, à raison de l'objet représenté, du tempérament particulier de l'artiste et du goût dominant de son époque."²⁴

L'idée que le beau est relatif et qu'il dépend des faits objectifs et subjectifs n'apparaît qu'avec le Romantisme.

L'idée de la relativité du jugement esthétique n'est pas moins importante et elle est également une nouveauté de l'époque. D'après Delacroix: "Les critiques ne sont pas toujours accordés sur les qualités essentielles qui établissent la perfection. Ceux qui seraient tentés de condamner aujourd'hui Beethoven ou Michel-Ange au nom de la régularité, les auraient absous et portés aux nues dans d'autres temps ou triompheraient d'autres principes."²⁵

Les personnages du récit, à l'exception de Frenhofer, sont des peintres qui ont réellement existé: Nicolas Poussin, Jan Gossaert Mabuse et Frans Porbus. Poussin n'est pas évoqué à propos de sa peinture, mais à propos d'une histoire d'amour qui connaît une fin tragique, car il est impossible de réconcilier l'amour et la peinture. Mabuse, dont le célèbre Adam est admiré par les personnages du récit, faisait l'usage du répertoire formel de la Renaissance et, par ses grandes compositions à sujet mythologique, démontrait sa culture antiquisante. Ses tableaux montrent une virtuosité à manier la perspective, des coloris brillants et la recherche des effets. Porbus, peintre de la cour de Marie de Médicis, peignait surtout des sujets religieux, des portraits d'un aspect solennel et hiératique. Dans le récit, il est en train d'exécuter un tableau sur Marie l'Egyptienne - dont on ne trouve aucune trace dans l'oeuvre de Porbus. C'est donc de la pure fantaisie de la part de Balzac de lui attribuer ce sujet.²⁵

Frenhofer, personnage imaginaire, est présenté dans le récit comme l'élève de Mabuse, seul en mesure de réaliser l'idéal du grand maître flamand. Il n'apprécie pas la peinture de Porbus, car il croit faire mieux - par les effets qu'il arrive à créer et par le fait que sa création est plus proche de la nature. Ce sont donc les deux éléments de l'oeuvre d'art qui ont la plus grande importance pour Balzac.

Il est difficile de ne pas voir en lui "le poète", c'est-à-dire, dans un sens plus large, "le créateur". "Il est encore plus poète que peintre"²⁶ - dit Poussin dans le récit. Ainsi, on peut l'identifier à l'écrivain qui cherche sans cesse à résoudre les grands mystères de la création et qui veut parvenir à la perfection. Son but est d'autant plus difficile à atteindre que "la mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète."²⁷ - dit-il à Porbus. Mais la poursuite de la perfection mène à la folie, détruit l'oeuvre et le créateur. Dans le récit, le peintre apporte autant de couches de peinture sur la toile qu'elle finit par être méconnaissable. Il devient victime de son hallucination, il croit avoir créé un chef-d'oeuvre et quand il apprend qu'en vérité il n'a rien fait, il se suicide.

Ici, on doit penser à certaines pages d'épreuves corrigées par Balzac, devenues presque illisibles, autant il y a des retouches sur le texte. Et toute la vie de Balzac semble prouver l'impossibilité de réaliser la perfection. L'activité fiévreuse et surhumaine peut entraîner la mort,

l'excès des idées et des passions devient destructeur.

Revenons encore une fois sur le texte balzacien et citons un passage, pour montrer comment est le tableau idéal qui n'existe d'ailleurs que dans l'imagination du peintre:

".... Voilà les formes mêmes d'une jeune fille.

J'ai-je pas bien saisi la couleur, le vif de la ligne qui paraît terminer le corps? N'est-ce pas le même phénomène que nous présentent les objets qui sont dans l'atmosphère comme les poissons dans l'eau? Admirez comme les contours se détachent du fondu? **Ne semble-t-il** pas que vous puissiez passer la main sur ce dos? Aussi, pendant sept années, ai-je étudié les effets de l'accouplement du jour et des objets. Et ces cheveux, la lumière ne les inonde-t-elle pas? ... Mais aussi mon cher Porous, regarde attentivement mon travail, et tu comprendras mieux ce que je te disais sur la manière de traiter le modelé et les contours, regarde la lumière du sein, et vois comme, par une suite de touches et de rehauts fortement empâtés, je suis parvenu à accrocher la véritable lumière et combiner avec la blancheur luisante des tons éclairés; et comme, par un travail contraire, en effaçant les saillies et le grain de la pâte, j'ai pu, à force de caresser le contour de ma figure noyée dans la demi-teinte, ôter jusqu'à l'idée de dessin et de moyens artificiels, et lui donner l'aspect et la rondeur mêmes de la nature ..."²⁸

On est tenté de dire que c'est de l'Impressionnisme. Comme si Manet, Renoir ou d'autres seront seuls capables de réaliser cet idéal. Peut-être doit-on hasarder l'idée que Balzac a pressenti, deviné l'évolution de la peinture?²⁹ Peut-être doit-on se contenter de dire tout simplement que le tableau idéal, comme il trouve sa description dans le texte balzacien, se rapproche des oeuvres que nous connaissons aujourd'hui sous l'étiquette "Impressionnistes". Et ici il faut souligner le mot "aujourd'hui," car ce n'est que d'une manière rétrospective qu'un tel jugement est possible.

Or, le problème peut-être posé d'une façon différente aussi. Lukács rapproche également Le Chef-d'oeuvre inconnu de l'école impressionniste, mais il le fait d'un point de vue différent. Pour lui, il s'agit d'une oeuvre prophétique, dans laquelle Balzac démontre que l'expérience du peintre qui est à la recherche de la réalisation d'une extase de tons et de sentiments - conformément à un esprit moderne et impressionniste - et dont le but est de créer une nouvelle plasticité classique, doit aboutir à un chaos total. Dans la ligne de pensée de Lukács, basée sur l'idée du réalisme fondamental de Balzac, ce réalisme est, entre autres, la reproduction plastique des hommes et de leurs relations, la représentation de leurs vies indépendantes. Or, le réalisme ne signifie pas la négation du coloris, du dynamisme sentimental et spirituel qui va de pair avec le monde moderne. Le réalisme refuse seulement le fait que les coloris et le culte des sensations momentanées aboutissent à l'ané-

antiséisme de la totalité des hommes et des situations. La lutte de ces deux possibilités - celle de la totalité et celle de la désintégration - avait une importance primordiale dans la littérature réaliste du XIX^e siècle. Balzac l'a bien pressenti même avant qu'elle ne devienne manifeste dans le domaine des arts. C'est dans ce sens-là que l'on peut parler du Chef-d'oeuvre inconnu en tant qu'oeuvre prophétique.³¹

Pour Lukács, Balzac représente le sommet de la littérature réaliste et tout ce qui viendra après lui ne sera que la manifestation de la décadence, et il trouve que l'art moderne renonce à la lutte "à la Frenhofer" et se contente de fabriquer de nouvelles théories esthétiques pour justifier l'apparition du chaos.

Il nous semble tout de même qu'en ce qui concerne l'idéologie de la peinture, Balzac est plus proche des idées avancées, à son époque, par l'école romantique, par Delacroix par exemple. Ces idées ne sont absolument pas sans rapports avec celles de certains de leurs précurseurs. Au contraire, la plupart des considérations esthétiques exprimées par eux préoccupent pratiquement tous les peintres à partir de la Renaissance. Ce qui est nouveau chez l'école romantique c'est de s'opposer farouchement à l'école académique, proclamer le refus de la beauté absolue, telle qu'elle était léguée par les Anciens, demander un élargissement de l'idée du beau, et croire à la relativité de la valeur esthétique et du jugement critique.

Toute réflexion esthétique continue à poser le problème: est-il possible à l'art de créer aussi parfaitement

que la nature? Et Balzac - comme la plupart des théoriciens des arts - garde le sentiment que l'art a ses limites et ne pourra jamais rivaliser avec la nature.³²

3. "Un être si parfait existe-t-il?"

Les rapports de Sarrasine avec la peinture sont beaucoup plus compliqués qu'ils ne l'étaient dans le cas du Chef-d'oeuvre inconnu. La structure même du récit est plus compliquée et, par sa structure, ce récit a une place à part dans la création balzacienne. "Par rapport aux autres nouvelles où Balzac enchâsse un récit dans un cadre fait d'un décor et d'un dialogue, Sarrasine présente un certain nombre de particularités. Cette oeuvre offre l'unique exemple, dans La Comédie Humaine, d'une nouvelle constituée de deux actions séparées par plus de soixante ans; l'unique exemple aussi d'un récit central et d'un texte-cadre qui aient la même longueur." - écrit P. Citron.³³

Dans le récit central, le personnage principal est un artiste, un sculpteur. Mais Balzac va plus loin dans l'établissement des rapports du récit avec l'art, car ce récit même est provoqué, en partie, par un tableau. Le narrateur qui figure dans le récit-cadre dévoile le mystère de ce tableau devant le narrataire, une jeune femme qu'il veut séduire.

Ici aussi, Balzac choisit un personnage réel, J. F. Sarrazin, sculpteur du dix-septième siècle, dont Diderot

fait mention dans le Salon de 1767. Balzac, en créant son personnage romanesque, y **introduit** un certain nombre de données personnelles, biographiques et psychologiques.³⁴ Du point de vue des problèmes de la création artistique, les éléments les plus pertinents de ces rapports sont la manifestation précoce de la vocation artistique et la façon dont elle s'affirme et devient envanissante.

"Fanatique de son art comme Canova le fut depuis, il se levait au jour, entrait dans l'atelier pour n'en sortir qu'à la nuit et ne vivait qu'avec sa muse."³⁵

Frenhofer-Balzac est l'illustration de l'échec de la création artistique; Sarrasine-Balzac, par contre, est tout à fait capable de créer une oeuvre parfaite, une statue qui servira comme modèle à un tableau, aussi parfait que la statue et que le modèle. Son échec se manifeste ailleurs. Il doit mourir, car il échoue dans la vie et non dans la création. Il doit mourir, car "tout amour devient impossible pour lui, il est assimilé au "monstre" que son aberration l'a conduit à aimer".³⁶

L'histoire de Sarrasine évoque les tourments du jeune Balzac; avec un long apprentissage, et une volonté effrénée pour apprendre son métier, une certitude de pouvoir réussir. Si bien que Balzac semble incomparablement plus à l'aise à montrer l'activité frénétique du jeune sculpteur que dans la description des oeuvres d'art en Italie.

"Sarrasine partit pour l'Italie en 1758. Pendant le voyage, son imagination ardente s'enflamma sous un ciel de cuivre et à l'aspect des monuments merveilleux dont est semé la patrie des Arts. Il admira les statues, les fresques, les tableaux."³⁷

La description des oeuvres ne mérite que quelques phrases sommaires où il manque la vraie connaissance des lieux et des oeuvres. Car, pour Balzac, l'intérêt n'est pas là. Pour lui, les tourments du jeune sculpteur ne sont qu'un prétexte pour transcrire ses propres difficultés qu'il connaissait surtout au début de sa carrière littéraire, ses propres luttes pour trouver sur quoi écrire et comment décrire le monde.

Si bien que même l'évocation de la beauté de Zambinella sera lisible comme une transcription de la méthode balzacienne:

"Il admirait en ce moment la beauté idéale de laquelle il avait jusqu'alors cherché ça et là les perfections dans la nature, en demandant à un modèle, souvent ignoble, les rondeurs d'une jambe accomplie; à tel autre, les contours du sein; à celui-là ses blanches épaules; prenant enfin le cou d'une jeune fille, et les mains de cette femme, et les genoux polis de cet enfant, sans rencontrer jamais sous le ciel froid de Paris les riches et suaves créations de la Grèce antique."³⁸

Prendre ça et là les éléments pour créer des personnages, des lieux et des situations, en partant de l'ob-

servation , pour arriver à l'expression, c'est tout à fait la démarche habituelle et consciente de Balzac. Or, l'observation et l'expression ne suffisent pas, car l'artiste authentique doit avoir aussi une faculté de seconde vue, une faculté qui lui permet de deviner la vérité, de connaître les choses lointaines, et même jamais vues - comme il en parle dans la préface de La Peau de chagrin - . Ainsi, Sarrasine n'a pas besoin de regarder son modèle pour le dessiner, il est capable de créer de mémoire, par une sorte de "méditation matérielle".

"Sur telle feuille, la Zambinella se trouvait dans cette attitude, calme et froide en apparence, affectionnée par Raphaël, par le Giorgion et par tous les grands peintres. Sur telle autre, elle tournait la tête avec finesse en achevant une roulade, et semblait s'écouter elle-même. Sarrasine crayonna sa maîtresse dans toutes les poses ..." ³⁹

L'histoire centrale raconte l'amour tragique de Sarrasine pour Zambinella, cet être curieux, dont le jeune sculpteur ignore l'identité, ne sachant pas qu'aux théâtres italiens de cette époque les chanteurs étaient des castrats. Il s'éprend d'elle/lui/, il l'enlève, mais le protecteur du castrat, le cardinal Ciconara, intervient et fait assassiner le sculpteur. Sarrasine est mort, mais son oeuvre le survit, le cardinal fait réaliser sa statue en marbre, la famille du castrat la retrouve et prie Vieu de la copier. Ce tableau servira plus tard pour l'Endymion de Girodet.

Tout cela est expliqué par le narrateur du récit-cadre, et ainsi les deux récits vont se rejoindre par le biais du tableau observé lors d'une soirée mondaine par le narrateur et le narrataire.

Dans l'imagination de Balzac, les deux tableaux ne font qu'un. Il mentionne Vien comme peintre, mais il décrit le tableau de Girodet. Et ce tableau qui n'est pas du tout imaginaire, car il existe bel et bien et se trouve toujours au Louvre, est décrit comme la perfection réalisée:

"Nous restâmes pendant un moment dans la contemplation de cette merveille qui semblait due à quelque pinceau surnaturel. Le tableau représentait Adonis étendu sur une peau de lion

Un être si parfait existe-t-il? me demanda-t-elle après avoir examiné, non sans un doux sourire de contentement, la grâce exquise des contours, la pose, la couleur, les cheveux, tout enfin."⁴⁰

Le rêve de Frenhofer est donc réalisé, la création parfaite peut exister - une personne réelle qui est l'incarnation de la beauté, de l'harmonie et de la perfection devient d'abord une statue, puis un tableau qui est aussi parfait que son modèle.

La relation de l'artiste, du modèle et de l'oeuvre se trouve illustrée dans Le Chef-d'oeuvre inconnu et dans Sarrasine. Le mythe de Pygmalion est évoqué par Frenhofer quand il parle de son oeuvre mystérieuse:

"Voilà dix ans, jeune homme, que je travaille; mais que sont dix petites années quand il s'agit de lutter avec la nature? Nous ignorons le temps qu'employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché!"⁴¹

Pourtant, pour lui, qui cherche à rendre la nature, le vrai, il ne s'agit pas de souhaiter que l'oeuvre devienne un être vivant. "Sa maîtresse - comme dit Porbus - n'existe qu'aussi longtemps qu'elle reste une oeuvre d'art. C'est dans ce statut-là que son créateur l'aime et vit avec elle."

"Voilà dix ans que je vis avec cette femme. Elle est à moi, à moi seul. Elle m'aime. l'oeuvre que je tiens là-haut sous mes verrous est une exception dans notre art; ce n'est pas une toile, c'est une femme! Une femme avec laquelle je pleure, je ris, je cause et pense."⁴²

Frenhofer ne veut pas du tout que son oeuvre prenne vie car il a peur de la perdre. "Parfois j'ai quasi peur qu'un souffle ne me réveille cette femme et qu'elle ne disparaisse."⁴³

La montrer aux autres, la dévoiler, ce serait "une horrible prostitution". L'oeuvre, la création ne pourrait survivre à l'intrusion du spectateur dans cette curieuse relation qui existe entre l'artiste et sa création. Le regard profanateur du spectateur abolirait l'oeuvre. Les rapports narcissiques de l'artiste et de son oeuvre excluent tout autre rapport.

Pour Poussin le problème du modèle et de l'oeuvre se pose d'une façon différente. Au moment où il découvre un modèle dans la femme qu'il aime, son amour est tué. Et la femme refuse d'être un modèle, non seulement pour un autre peintre, mais aussi et surtout pour son amant.

"Si tu désires que je pose encore devant toi comme l'autre jour, reprit-elle d'un petit air boudeur, je n'y consentirai plus jamais; car, dans ces moments-là, tes yeux ne me disent plus rien. Tu ne penses plus à moi, et cependant tu me regardes."⁴⁴

Par le fait que la femme aimée devient d'abord une statue, puis que cette statue deviendra un tableau, le mythe de Pygmalion se trouve renservé.⁴⁶

4. "Cette espèce de lucidité qui me permet d'embrasser toute ma vie comme un même tableau."

Le code culturel. Dans Le Chef-d'oeuvre inconnu et dans Sarrasine on peut découvrir un certain nombre de références à la peinture. Il en va de même dans le texte de La Peau de chagrin, un roman qui ne traite pas des problèmes des arts ou de la création d'une façon directe, comme c'était le cas dans les deux autres oeuvres citées. Or, il nous semble intéressant d'examiner les références aux arts, dans un texte où il n'y a pas de liens directs entre la structure du récit et les arts. D'autre part, La Peau de chagrin a

été rédigée au moment où Balzac commençait à être sensibilisé par les problèmes de l'art, à l'époque où il entra en contact avec les milieux artistiques et où il a rédigé la première version des deux autres oeuvres analysées.

Barthes analyse Sarrasine d'après cinq grands codes. Parmi ceux-ci figurent les codes culturels qui sont "les citations d'une science ou d'une sagesse" - "en relevant ces codes on se bornera à indiquer le type de savoir /physique, physiologique, médical, psychologique, littéraire, historique, etc/ qui est cité, sans jamais aller jusqu'à construire - ou reconstruire - la culture qu'ils articulent."⁴⁷ Il s'agit donc de relever les références à certains domaines de la science qui jalonnent le texte et de déterminer leur nature et leur importance dans l'écriture balzacienne. Or, comme la connaissance de l'art fait partie du savoir humain et que l'étendue et la profondeur de ce savoir sont aussi caractéristiques à une époque ou à un écrivain que n'importe quel autre domaine du savoir, nous pensons pouvoir procéder de cette façon, c'est-à-dire relever, dans un texte, les références aux arts, à la peinture ou à la sculpture.

Le nombre des références culturelles dans le texte balzacien est remarquable et Barthes constate que "c'est en effet dans ces codes culturels que se concentre le démodé balzacien, l'essence de ce qui, dans Balzac, ne peut être /ré-/écrit. Ce démodé n'est pas à vrai dire un défaut de performance, une impuissance personnelle de l'auteur à ménager dans son oeuvre les chances du monde à venir, mais plutôt une condition fatale de la Plaine Littérature, guettée mortellement par l'armée des stéréotypes qu'elle porte

en elle."⁴⁸

L'analyse de ces références semble tout de même utile de plusieurs points de vue. Au-delà de la possibilité de la "ré-écriture" d'un texte, il y a aussi la possibilité de sa "lecture" /terme également employé par Barthes/. Or, lecture signifie non seulement "lecture successive" mais aussi "lecture contemporaine", un dialogue entre l'auteur et son public, un fait qui avait sans doute une très grande importance à l'époque de Balzac. Nous pensons ici justement au fait que Le Chef-d'oeuvre inconnu a été rédigé originellement pour une revue artistique dans le but d'engager une sorte de polémique avec le public dont Balzac prétendait qu'il est incapable d'apprécier l'art.⁴⁹ Dans ce sens-là, les références culturelles ont une importance spéciale.

Ainsi, dans Sarrasine on peut lire:

"Les arbres, imparfaitement couverts de neige, se détachaient faiblement du fond grisâtre que formait un ciel nuageux, à peine blanchi par la lune. Vus au sein de cette atmosphère fantastique, ils ressemblaient vaguement à des spectres mal enveloppés de leurs linceuls, image gigantesque de la fameuse danse des morts."⁵⁰

- Cela suppose que Balzac a **consciemment** choisi un genre bien précis de la peinture dont il supposait la connaissance de la part de ses lecteurs.

Dans les descriptions, on trouve assez souvent une formule qui contient une référence directe à une oeuvre picturale.

L'antiquaire de La Peau de chagrin apparaît ainsi:

"Un peintre aurait, avec deux expression différentes et en deux coups de pinceau, fait de cette figure une belle image du Père Éternel ou le masque ricanneur de Méphistophélès"⁵¹

Ici, Balzac porte un regard sur son personnage, un regard qui est celui d'un peintre, mais qui est en même temps, un indice, une simplification pour l'usage du lecteur, car l'image du Père Éternel ou de Mephistophélès apparaissent d'une façon très nette dans l'imagination de ceux qui ont connaissance de ce genre de peinture.

Ce tableau évoque d'ailleurs celui de Frenhofer, où même le nom est précisé, car il s'agit d'un portrait de Rembrandt - "Vous eussiez dit une toile de Rembrandt marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s'est approprié ce grand peintre".⁵²

L'antiquaire est vu par Raphaël de Valentin de la façon suivante:

"Son large front ridé, ses joues blêmes et creuses, la rigueur implacable de ses petits yeux verts dénués de cils et de sourcils, pouvaient faire croire à l'inconnu que le Peseur d'or de Gérard Dow était sorti de son cadre".⁵³

Évidemment, on peut demander pourquoi Balzac a choisi tel artiste et pas un autre. Est-ce parce que Balzac avait une préférence pour ce maître hollandais, contemporain et élève de Rembrandt, à cause de ses sujets, des intérieurs et des tableaux de genre, ou à cause de son style, cher-

chant la perfection dans des détails minutieux? Ou bien, ce peintre était-il si bien connu et apprécié à l'époque que la seule mention de son nom pouvait évoquer dans l'imagination des lecteurs, comme toute à l'heure dans le cas du Père Éternel et de Méphistophélès, une image exacte, par laquelle l'écrivain pouvait faire l'économie d'une description? On pourrait trouver, en partie, la réponse à ces questions en cherchant dans la vie de Balzac et dans les textes les sources de son savoir, de ses connaissances.⁵⁴ Pourtant, là n'est pas l'important.

Parfois, les références un peu rapides à la peinture évoquent les énumérations qui figurent souvent dans des manuels de peinture, "le livres scolaire" - dont Barthes a parlé.

"L'inconnu suivit son conducteur et parvint à une quatrième galerie où successivement passèrent devant ses yeux fatigués plusieurs tableaux du Poussin, une sublime statue de Michel-Ange, quelques ravissants paysages de Claude-Lorrain, un Gérard Dow qui ressemblait à une page de Sterne, des Rembrandt, des Murillo, des Velasquez sombres et colorés comme un poème de lord Byron; Il arriva devant une vierge de Raphaël ... Une figure de Corrège qui voulait un regard ..."⁵⁵

Il faut dire que l'évocation des "Velasquez sombres et colorés" n'est pas mieux réussi que l'évocation de Beethoven pos des alternances des sons et des silences.⁵⁶

L'énumération des oeuvres d'art fait partie de la description délirante du magasin de l'antiquité où Raphaël entre pour retarder l'heure de sa mort. L'évocation des oeuvres les plus diverses de l'humanité - dans le temps et dans l'espace - a une fonction capitale dans le déroulement du récit et cette séquence nécessiterait une analyse à part.

Le code pictural

Dans d'autres descriptions, Balzac fait allusion, à propos d'une scène, à un tableau, mais sans donner de référence. Dans ces cas-là il adopte plutôt la position du peintre, il lui emprunte son regard. Ainsi, la scène apparaît comme un tableau:

"Peut-être n'avais-je point encore bien sérieusement examiné la scène assez souvent offerte à mes regards par ces deux femmes au milieu de cette salle; mais alors j'admirais dans sa réalité le plus délicieux tableau de cette nature modeste si naïvement reproduite par les peintres flamands. La mère, assise au coin d'un foyer demi-éteint, tricotait des bas, et laissait errer sur ses lèvres un bon sourire, Pauline colorait des écrans, ses couleurs, ses pinceaux étalés sur une petite table parlaient aux yeux par de piquants effets".⁵⁷

Quand il s'agit de l'introduction d'un personnage, le regard de l'écrivain ou de son personnage est dirigé sur son

objet comme celui d'un peintre:

"J'observais d'abord la jeune fille, dont la physionomie était d'une admirable expression, et le corps tout posé pour un peintre".⁵⁸

"J'admiraais cette charmante fille comme un tableau, comme le portrait d'une maîtresse morte."⁵⁹

Mais le lieu préféré des ces allusions est la description. Il est intéressant de voir un passage où Balzac évoque la peinture de son époque:

"Le lendemain de son arrivée, il gravit, non sans peine, le pic de Sacy, et visita les vallées supérieures, les sites aériens, les lacs ignorés, les rustiques chaumières des Monts-Dore, dont les âpres et sauvages attraits commencent à tenter les pinceaux de nos artistes."⁶⁰

Or, dans ces procédés-là il y a des différences. Dans les premiers exemples, l'auteur ou son personnage empruntent le procédé de la peinture dans la mesure où ils voient, embrassent une figure, une scène ou un paysage, comme un tableau et où ils en sont parfaitement conscients. Dans le passage cité ci-dessus, les choses se passent différemment. D'abord, il y a une allusion plus ou moins précise à certains tableaux, puis la description d'un paysage qui n'est pas présenté comme un tableau, - néanmoins elle peut être lue comme tel. C'est d'abord l'écrivain qui s'adresse à ses lecteurs - par une tournure bien classique: "Figurez-vous..." - puis il y a un changement de locuteur: "Lorsque Raphaël

y parvint, il aperçut ..." - et c'est désormais ce personnage qui regarde le même paysage, et lui, il le voit comme "un tableau délicieux".⁶¹

Tableau semble être le mot-clé ici. Dès qu'il y a un regard qui embrasse une vue, il y a la possibilité de présenter la vue comme un tableau. Cela est relativement simple dans le cas d'une figure, d'une scène ou d'un paysage, mais le procédé devient plus compliqué et plus inhabituel s'il s'agit d'autre chose.

Raphaël raconte sa vie et commence son récit par la remarque suivante:

"Je ne sais en vérité s'il ne faut pas attribuer aux fumées du vin et du punch l'espèce de lucidité qui me permet d'embrasser en cet instant toute ma vie comme un même tableau où les figures, les couleurs, les ombres, les lumières, les demi-teintes sont fidèlement rendues."⁶²

Ce n'est pas une description qui devient un tableau, mais toute une histoire - toute la vie d'une personne. Le narrateur peut se permettre cette position uniquement par le fait, qu'il se sent distancié de sa propre histoire:

"Ce jeu optique de l'imagination est accompagné d'une sorte de dédain pour mes souffrances et pour mes joies passées."⁶³

Barthes écrit dans son analyse de Sarrasine: "Toute description littéraire est une vue. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même; l'embrasure fait le spectacle. Décrire c'est donc

placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui ..."⁶⁴

Dans ce sens-là, toute description peut être comprise comme un tableau et le critique peut l'évaluer en tant que tableau et chercher des rapprochements avec tel ou tel genre de la peinture. Ainsi, il devient facile d'assimiler des descriptions des paysages chez Balzac, à des tableaux des Impressionnistes - comme l'a fait E. Charamaschi.⁶⁵ Mais rien ne nous empêcherait de chercher des manifestations d'autres écoles de peinture, d'autres styles. On pourrait chercher des descriptions des scènes qui évoquent les tableaux de Delacroix - par leur sujet ou par leur manière de présenter une scène. Du premier point de vue, on pourrait évoquer certains thèmes où on peut trouver des points communs aux deux artistes, par exemple le goût du luxe, de l'exotique, le goût du théâtre, du déguisement. Du deuxième point de vue on pourrait insister sur les préférences de Balzac pour les coloris vifs, ou la description soigneuse du milieu des personnages, la présentation des intérieurs remplis d'objets variés, entassés dans un désordre apparent, etc.

Mais pour Barthes le problème est ailleurs. Dans la littérature réaliste il y a une prépondérance du code pictural. La question se pose donc: "où, quand cette prééminence du code pictural dans la mimésis de la littérature a-t-elle commencé? Pourquoi a-t-elle disparu? Pourquoi le rêve de peinture des écrivains est-il mort? Par quoi a-t-il été remplacé? Les codes de représentation éclatent aujourd'hui au profit d'un espace multiple dont le modèle ne peut plus être la peinture /le "tableau"/ mais serait plutôt le théâtre

/la "scène"/, comme l'avait annoncé, ou du moins désiré Mallarmé⁶⁶

La prépondérance du code picturale appartient-elle uniquement au réalisme? Pour essayer de répondre à cette question, nous nous référons à deux textes de Balzac, où il situe son oeuvre romanesque par rapport à ses prédécesseurs et à l'ensemble des idées scientifiques, historiques, sociales et politiques qui en fournissent les bases. Le premier texte date de 1840 et il est intitulé Études sur Monsieur Beyle. Dans cet essai Balzac situe les oeuvres de ses contemporains. Et, curieusement, il le fait en utilisant un vocabulaire qui est aussi celui de la peinture:

"Dans toutes les générations et chez tous les peuples, il est d'esprits élégiaques, méditatifs, contemplateurs qui se prennent plus spécialement aux grandes images, aux vastes spectacles de la nature et qui les transportent en eux-mêmes. De là, toute une école que j'appellerais volontiers la Littérature des Images, à laquelle appartiennent le lyrisme, l'épopée et tout ce qui dépend de cette manière d'envisager les choses.

Il est, au contraire, d'autres âmes actives qui aiment le rapidité, le mouvement, la concision, les chocs, l'action, le drame, qui fuient la discussion, qui goûtent peu les rêveries, et auxquels plaisent les résultats. De là, tout un autre système d'où sont ce que je nommerais, par opposition au premier, la Littérature des Idées.

Enfin, certains gens complets, certaines intelligences biffons, embrassent tout, veulent le lyrisme

et l'action, le drame et l'ode, en croyant que la perfection exige une vue totale des choses. Cette école qui serait l'Eclecticisme littéraire demande une représentation du monde comme il est ... les images et les idées, l'idée dans l'image ou l'image dans l'idée, le mouvement et la rêverie ..."67

Il va de soi que Balzac se range sous la bannière de l'Eclecticisme littéraire /terme peut-être maladroit - comme l'a noté Lukács⁶⁸ /, mais qui exprime bien quelle place Balzac s'est attribuée dans le développement de la littérature de son époque et qui montre aussi qu'il n'est pas sans attaches esthétiques et sentimentales avec l'école romantique.

Dans le deuxième texte que nous voudrions citer - tiré de l'Avant propos de la Comédie Humaine - qui date de 1842, on trouve également quelques allusions à la peinture. D'abord, le beau réapparaît parmi les règles de la création:

"... Enfin, après avoir cherché, je ne dis pas trouvé, cette raison, ce moteur social, ne fallait-il pas méditer sur les principes naturels et voir en quoi les Sociétés s'écartent ou se rapprochent de la règle éternelle, du vrai, du beau?"69

Puis, un peu plus loin, on peut trouver une autre allusion à la peinture qui rejoint celle de la Préface de La Peau de chagrin:

"Pour créer beaucoup de vierges, il faut être Raphaël. La littérature est peut-être, sous ce rapport, au-dessous de la peinture"70

Il existe donc un rapport où la littérature est inférieure à la peinture, où elle doit emprunter à celle-ci ses moyens et aspirer à l'égaliser. D'après M. Pargaud: "Voilà pourquoi ... le romancier se réfère si souvent, pour ses portraits, soit à un tableau précis, soit à un type de personnages caractéristique d'un peintre - par exemple les Vierges de Raphaël - et se fait lui-même peintre, dans sa vision comme dans sa technique et son vocabulaire, ou reparaissent sans cesse des mots comme "esquisse", "peinture", etc."⁷¹

Il semble donc que les romans de Balzac se situent dans le développement de ce genre - considéré encore comme "secondaire" - à un échelon où la prépondérance d'un code pictural semble être indiscutable. Le passage à l'utilisation d'un autre code, qui est peut-être celui du théâtre, ne surviendra que plus tard et ailleurs. L'épanouissement du genre "roman" du XIXe siècle arrivera au moment où il se décidera à rompre avec tout le code esthétique, moral, etc. de ses prédécesseurs. Et à ce moment s'établiront de nouveaux rapports entre le roman et d'autres domaines de l'art.

NOTES

1. Pour un commentaire de la Préface de La Peau de Chagrin cf. Une poétique de la transgression de Nicole Mozet, in Balzac et La Peau de chagrin, Études réunies par Claude Duchet, Paris, SEDES, 1979. pp. 11-24.
2. Balzac, La Comédie humaine, t.X. Paris, Gallimard, Édition de la Pléiade, 1979. p. 51. /Dans les notes suivantes, le référence à cet ouvrage ne comportera que le tome et la page/
3. cf. N. Mozet, op. cit.
4. t.X. p. 52.
5. Pierre-Georges Castex, Le conte fantastique en France de nodier à Maupassant, Paris, Corti, 1962.
6. Louis Hautecœur, Littérature et Pleinture en France du XVIIe siècle au XIXe siècle, Paris, Librairie Armand Colin, 1963, p. 50.
7. Nous avons traité Le Chef-d'oeuvre inconnu, Sarrasine et La Peau de chagrin - en utilisant le texte publié dans la nouvelle édition de la Pléiade - n'étant pas en mesure de pouvoir prendre en considération toutes les variantes des ces oeuvres, ou la suite chronologique de leur rédaction. Une analyse de deux variantes du Chef - d'oeuvre inconnu a été présentée par Fodor. In Acta Lit. Acad. Scient. Hung. T. XVII. Fasc. 3-4 1975. p. 458-467.
8. t.X. p. 430.
9. ibid.
10. t. X. p. 435.
11. Hautecœur, op. cit. p. 51.
12. Pour un rapprochement des idées esthétiques de Balzac et le Traité de Léonard, cf. Árpád Timár, Az ismeretlen remekmű. A klasszikus festészet válságtünetei egy Balzac-novellában /Le Chef-d'oeuvre inconnu. Les symptômes de la crise

- dans la peinture classique/, in Magyar Filozófiai Szemle,
1970, n° 3-4, pp. 588-599.
13. Eugène Delacroix, Questions sur le beau, Montbéliard, François Billerey, MCMLV, p. 9.
 14. Delacroix, op. cit. p. 11.
 15. Delacroix, op. cit. p. 15.
 16. t. X. p. 420.
 17. Delacroix, op. cit. p. 14.
 18. t. X. p. 419.
 19. Delacroix, op. cit. p. 12.
 20. t. X. p. 417.
 21. Delacroix, op. cit. p. 27.
 22. t. X. p. 417.
 23. t. X. p. 417.
 24. Delacroix, op. cit. p. 36.
 25. Delacroix, op. cit. p. 25.
 26. cf. les notes de l'Édition de la Pléiade, t. X. p. 1413.
 27. t. X. p. 437.
 28. t. X. p. 418.
 29. t. X. p. 435.
 30. Enzo Charamaschi, Paysages Impressionnistes chez Balzac, in Neohelicon, 1979. p. 34.
 31. George Lukács, Balzac, Stendhal, Zola, Budapest, 1947, p.14.
 32. C'est la conclusion de l'analyse de René Guise, en rapprochant les idées esthétiques de Balzac à celles de Diderot, et en partie à Théophile Gauthier t. X. p. 1427.
 33. cf. l'introduction de Pierre Citron dans l'édition de la Pléiade, t. VI. p. 1038.
 34. Ibid.
 35. t. VI. p. 1059.

36. P. Citron, op. cit. p. 1041.
37. t. vI. p. 1059.
38. t. vI. p, 1060.
39. t. vI. p. 1062.
40. t. vI. p. 1054.
41. t. x. p. 425.
42. t. X. p. 431.
43. t. X. p. 431.
44. t. x. p. 429.
45. t. vI. p. 1062.
46. Roland Barthes, S/Z, Éditions du Seuil, 1970.
47. Roland Barthes, op. cit. p. 27.
48. Roland Barthes, op. cit. p. 211.
49. L'introduction de René Guise dans l'Édition de la Pléiade,
t. X. p. 396.
50. t. vI. p. 1044.
51. t. x. p. 78.
52. t. x. p. 415.
53. t. x. p. 78.
54. cf. l'introduction de l'Édition de la Pléiade. P. Laubriet
a établi les ouvrages dans lesquels Balzac s'informait des
questions de l'art.
55. t. x. p. 74.
56. t. X. p. 191.
57. t. x. p. 162.
58. t. x. p. 174.
59. t. x. p. 185.
60. t. x. p. 276. cf. les notes de l'Édition de la Pléiade,
concernant les tableaux dans les salons de 1827 à 1839 qui
représentent divers paysages d'Auvergne.

61. Ibid.
62. t. I. p. 120.
63. Ibid.
64. Barthes, op. cit. p. 61.
65. Enzo Charamaschi, op. cit.
66. Roland Barthes, op. cit. p. 62.
67. Balzac, Études sur M. Beyle, Analyse de la Chartreuse de
Parme, Éditions d'Art, Albert Skira, Genève, 1943, pp.
11-13.
68. Georges Lukács, op. cit.
69. t. I. p. 11.
70. t. I. p. 17.
71. t. I. p. 1138.

Jean-Paul Pagliano:

ESSAI SUR VILLON, SON EPOQUE ET LA MORT

Avant le XIV^e siècle, la mort n'était pas l'objet d'une hantise excessive. Dans la pensée du Haut Moyen Age, la mort n'existe pas: l'âme est immortelle et la Résurrection donnera à chacun le vrai corps.¹ L'existence de Dieu et du diable n'est pas mise en doute.² Aux XII^e et XIII^e siècles, la crainte des fins dernières n'est pas violente. Une foi confiante, une conduite honnête pouvaient sauver l'homme et la Vierge et Saint Jean sont là pour intercéder auprès de Dieu lors du "bilan de la vie" s'évaluant à la fin du monde.³ Le monde est bon et le corps peut être l'instrument de salut pour l'âme et du même coup du sien après la Résurrection et le Jugement Dernier. La mort est la mort "dont on peut revivre" comme l'écrivit si généreusement Jean Bodel.⁴

Par la suite, une grande vague de morbidité va balayer l'Europe du milieu du XIV^e siècle à la fin du XV^e siècle. Vague imputable, selon les historiens à un enchaînement de calamités: la Grande Peste ou Grande Pandémie⁵, le choc psychologique qui lui succéda, les conséquences sociales: l'accentuation des inégalités entre riches et pauvres, les conflits sociaux qui en résultèrent, l'abandon des terres, la baisse de la natalité, la guerre quasi permanente, les rivalités entre puissants ...⁶ La hantise de la mort domine cette période et l'écrase. C'est l'époque de la Danse Macchabée ou Danse Macabre. Le sujet privilégié des méditations de beau-

coup de poètes sera la mort. La faiblesse de l'homme sur la terre, la fragilité des forces de sa jeunesse, son angoisse devant la fuite des jours, la mort des autres, la sienne et les questions angoissées sur les causes et la finalité qu'il pose sans trêve et en plein désarroi. Une constatation immédiate s'impose sans doute avec le plus de force: de lointaine et située en quelque sorte dans le ciel, dans un au-delà, la mort descend progressivement sur terre tandis que le lien Ciel-Terre se rompt. Aux images du Jugement Dernier succèdent les images du squelette puis celles du corps pourrissant. Le temps eschatologique entre la mort et la fin des temps est aboli et le Jugement a lieu dans la chambre, autour du lit du mourant comme nous le montre l'iconographie dans les gravures sur bois, dans les artes moriendi du XV^e et du XVI^e siècle⁷. Influencés par le De Miseria humanae conditionis du pape Innocent III, qui dit tout au long de son livre sa répulsion de la vie, Eustache Deschamps dans le Double Lay de la fragilité humaine⁸ par exemple, Pierre de Nesson dans les Neuf leçons de Job ou Paraphrase de Job ou Vigiles des Morts,⁹ Jean Meschinot, etc. vont tout ramener à la mort, et piétiner tout ce qui pourrait les ramener à la vie: l'amour, les plaisirs, la jeunesse ... Ils mettent en exergue le "sac a fiens" selon l'expression de Pierre de Nesson, la corruption du corps, cette "charogne", ce "transi", ce sac destiné à pourrir par les vers ... Vers qui habitent également l'intérieur du corps vivant et qui viennent de ses "liqueurs" naturelles:

Chascun conduit /du corps/

Puante matière produit

Hors du corps continuellement.¹⁰

La mort est inéluctable, implacable et "Hélas, nous ne pouvons fuir", comme nous l'affirme Georges Chastelain¹¹ et ainsi l'angoisse nous guette. Angoisse qui se double de celle des fins dernières que l'on peut éviter en méprisant de toutes ses forces la terre. Faire sienne la philosophie du De contemptu. La mort n'est plus "finis vitae" mais mort physique, charogne, pourriture. Plus tard, à l'homme étouffant entre la peur de la damnation et un sentiment aigu d'échec, de sa finitude, de sa fragilité, lié à sa mort charnelle, en succèdera un autre criant sa joie et sa volonté de vivre.

Et villon? Villon né en 1431 et mort peut-être en 1463 - nous n'entendons plus parler de lui après cette date - est peut-être à la charnière de ceux qui font de la Mort le centre de leurs préoccupations et de ceux qui chanteront la Vie comme Molinet, Crétin ou Lemaire de Belges. Chez lui les thèmes de la mort se localisent essentiellement dans le Testament, la Ballade des pendus, et accessoirement dans les Ballades en Jobelin.¹² La mort ne le surprend point et la pensée lui en est familière. La misère et les juges la lui ont rendue plus présente et plus proche. Aussi apparaît-elle dans son oeuvre soit directement soit indirectement derrière l'évocation en quelque sorte allégorique: le thème de l'agonie côtoie ceux de l'ubi sunt, de la danse macabre, de la fuite du temps à laquelle sont étroitement liés le regret de la jeunesse et les plaintes sur la vieillesse. L'originalité de Villon par rapport aux écrivains de son temps, Meisson, Chastelain, réside surtout - et la différence nous semble essentielle - dans son refus de narrer avec complaisance, de dire, peut-être avec délecta-

tion, l'aventure du corps mort, pourrissant et réduit en une masse quasiment informe grouillante de vers. La Ballade des Dames du temps jadis contient un refrain qui évite précisément au "corps féminin", l'horreur de la décomposition. Au contraire chez Pierre de Nesson, l'on pouvait lire:

"Pence a celle qu'auras plus chere
Quelle soit dedens une biere
Enfouye dedens la terre
Et que les ordz vers la mangeuent,
Dur cueur auras s'il ne te serre."¹³

Chez Chastelain: "Et puis elle devint vermine"¹⁴.

Dans une église d'Avignon, un tableau représente le cadavre décomposé d'une femme près d'un cercueil ouvert où l'araignée tisse sa toile. La mort est donc un phénomène visible, observable. Villon ne l'ignore pas, certes, mais il déplace volontairement le regard fasciné et atterré de son lecteur vers d'autres buts. Son oeuvre exclut pratiquement le macabre. La Ballade des pendus /ou Epitaphe villon/ présente un squelette pendu certes. Mais d'un point de vue strictement médical, le réalisme est exclu de cette description¹⁵ car les os tombent au sol. Dans son Testament son but est tout autre: "Mort n'épargne petit ni grand" écrira-t-il. La mort libère en quelque sorte car elle estompe les inégalités sociales. De ce fait, la signification de la mort, chez lui, est fondamentalement terrestre et populaire. Terrestre? Cela peut surprendre. En fait, nous pouvons aisément le comprendre car ce qui peut advenir après la mort, au ciel ou sous terre, n'inquiète guère François Villon. L'évocation funèbre du charnier des Innocents contient bien

quelques vers suggérant le destin du corps des nombreux morts, de toutes conditions, qui le peuple:

"Or sont ilz mors, Dieu ait leurs ames!

Quant est des corps, ilz sont pourris.

Aient été seigneurs ou dames,

Souef et tendrement nourris

De uresme, fromentée ou riz,

Leurs os sont declinez en pouldre,

Auquels ne chaut d'esbats ne ris

Plaise au doult Jhesus les absoudre!"

/Le Testament, vers 1760-1767/

Cependant le ton est radicalement différent des descriptions contenues dans les oeuvres de ses contemporains. Il est railleur, corrosif presque. L'évocation du Jugement diffère totalement de celle des ordres mendiants, franciscains et dominicains, prêchant de ville en ville, exaltant le martyre du Christ, épouvantant les foules au lieu de leur faire entrevoir l'espérance. Villon lui-même a bien observé ce phénomène de l'angoisse lors du moment de la mort, avec un réalisme que peut-être aucune peinture de l'Ars moriendi ne saurait égaler:

"Quiconque meurt, meurt a douleur ..."

/le Testament, v. 314/

"La mort le fait frémir, pallir

Le nez courber, les vaines tendre,

Le col enfler, la chair mollir,

Joinctes et nerfs croistre et estendre."

/ibid. v. 321-324/

Le moment du mourir est donc ressenti comme un moment épouvantable qui angoisse celui qui doit le vivre. La description de Villon suggère les manifestations physiologiques intenses qui accompagnent l'angoisse de celui qui va mourir. En ces temps où la mort fut représentée comme quelque chose de terrible, où la porte du Paradis se retrécissait toujours plus, rejetant un nombre toujours plus grand de pêcheurs vers l'Enfer où les attend un Diable toujours plus atroce, immédiatement, au moment même de la mort, il est bien possible, et Rabelais nous le dira plus tard, que le peuple comme les "grands" ait connu cette angoisse du moment du mourir en songeant à la fois au destin du corps et à celui de l'âme. En cela réside la modernité de Villon par rapport aux écrivains de la Grande Rhétorique. Du destin de ce corps et du Jugement, Villon ne s'en saucie pas. En même temps il puise le suc de sa verve dans le populaire auquel il appartient. Pour conjurer l'angoisse permanente dans laquelle les ordres mendiants voudraient le maintenir, le peuple donne à la mort une fonction en quelque sorte libératrice. Elle est celle qui fait rire le pauvre, le faible, en songeant à la mort du riche, du puissant:

"Quant je considere ces testes
Entassées en ces charniers
Tous furent maistres des requestes,
Au moins de la Chambre aux Deniers,
Ou tous furent portepanniers:
Autant puis l'ung que l'autre dire,
Car d'evesques ou lanterniers
Je n'y congnois rien a redire.

Et icelles qui s'enclinoient
Unes contre autres en leurs vies,
Desquelles les unes regnoient
Des autres craintes et servies,
La les voy toutes assouvies,
Ensemble en ung tas peslemesle:
Seignerries leur sont ravies,
Clerc ne maistre ne s'y appelle."

/le Testament, v. 1744-1759/

La mort les saisit tous sans exception. Elle leur fera connaître leur pauvreté, leur faiblesse également. Et surtout, elle assure au peuple l'égalité fondamentale de tous et préverse sa liberté intérieure. Que le puissant, que le riche, que le tortionnaire soient vus dans leur simple transparence! Villon demeure sur ce point tributaire de la farouche poésie de la Danse Macabre où l'on voit le roi, les riches évêques, les princes, les beaux seigneurs, les belles dames ouvrir la farandole. Leurs visages offusqués sont contemplés avec délice par les humbles.

Villon qui fut déchu, humilié, traduit sans rancœur, sans vulgarité aucune, ce sens aigu de la mort si profondément populaire.

Toutefois ce thème de l'Ubi sunt - "Mais où sont les neiges d'antan?" /Ballade des Dames du Temps Jadis/, "Mais où est le preux Charlemagne?" /ibid./, n'amène pas chez lui un développement religieux et moral,

"Autant en emporte ly vens!"

A l'inverse des hommes de son siècle, il va aimer la vie - elle qui fut pourtant peu donatrice de bienfaits pour lui -

aimer la Terre, repousser le De contemptu cher à Georges Chastelain par exemple:

"Gardons-nous donc de péchié ..."

/Miroir de Mort. Op.cit.XXV, v.1/

"Il vous faut laisser vos hauts atours ...",
enjoint-il aux femmes!

"... Votre fraîcheur devenra blanc,
Votre regard fera horreur,
Mêmes à votre serviteur!"

/ibid. strophe XXXV/,

ou à Pierre Michault dans sa Danse aux Aveugles écrite en 1465.

A la nécessité de la mort, Villon oppose la nécessité de la vie. La vie ne se replie pas sur la mort.

A la nécessité de la mort, il oppose aussi cette volonté de perdurer: Qu'il reste au moins de lui quelque mémoire,

"Telle qu'elle est d'un bon folastre."

En cela aussi, il est l'antithèse même des poètes de la mort tels que Nesson, Deschamps et d'autres. Il annonce bien plutôt Molinet, Jean Lemaire de Belges et plus tard Rabelais.

A l'homme étouffant entre la peur de la damnation et un sentiment aigu d'échec lié à sa mort, en succèdera un autre criant sa joie et sa volonté de vivre.

NOTES

1. voir Alberto Tenenti, Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento /Francia e Italia/, Turin 1957.
2. Voir Jacques Le Goff, La Civilisation de l'Occident médiéval, Paris, 1964, pp. 206-207. Raoul Glaber a vu Satan, sous la forme d'un vilain petit homme.
3. voir Philippe Ariès, Essais sur l'histoire de la mort en Occident du moyen âge à nos jours. Editions du Seuil, Paris 1975, p. 34. On juge à la fin des temps. L'atteste aussi l'iconographie des tympans des cathédrales de Beaulieu, de Conques, d'Autun.
4. Jean Bodel, Baude Festoul, Adam de la Halle, Bruxelles, Paris 1965. v. 276. Cité par Christine Martineau-Genieys, Le Thème de la Mort dans La Poésie française de 1450 à 1550. Thèse 1972.
5. Yves Renouard, Études d'Histoire médiévale, Paris 1968, pp. 143-155: l'événement mondial le plus important du XIV^e siècle.
6. Voir Michel Mollat, Genèse médiévale de la France moderne, XIV^e-XV^e siècles, Paris, Arthaud, 1970. Georges Duby, L'économie rurale et la vie des campagnes dans l'Occident médiéval, Paris, 1962.
7. Textes et gravures sur bois d'un ars moriendi reproduit dans A. Tenenti, la Vie et la Mort à travers l'art du XV^e siècle, Paris, Colin, 1952, pp. 97-120.
8. Oeuvres complètes, Éditions Queux de Saint-Hilaire, Paris, 1878-1904, tome II, pp. 237-305.

9. Ces titres désignent le même poème. Pierre de Nesson et ses oeuvres par A. Piaget et E. Droz, Paris 1925.
10. Pierre de Nesson. Cité par Philippe Ariès, op. cit. p. 40.
11. Le Miroir de Mort, strophe XXII, v. 8. Cité par Ch. Martineau-Genieys, op. cit.
12. François Villon, Oeuvres, Editions Jean Dufournet et André Mary. Paris 1970.
Villon, Poésies complètes, Livre de Poche 1972.
13. Pierre de Nesson et ses oeuvres, op. cit.
14. Le Miroir de Mort, strophe XXI, v. 8. Oeuvres complètes, éditions Kervyn de Lettenhove, Bruxelles, 1862-1866 /8 volumes/.
15. Contrairement à ce qu'affirme péremptoirement Gaston Paris dans son François Villon, Hachette 1905, p. 117.

Miklós Pálffy:

CONTRIBUTIONS A LA CHRONOLOGIE RELATIVE DES CHANGEMENTS

PHONÉTIQUES EN ANCIEN FRANÇAIS: ANALYSE EN VUE DE

L'ENSEIGNEMENT

1. La réforme des programmes d'études prévue pour l'année scolaire 1979/80 apportera sinon des problèmes du moins des difficultés dans l'enseignement de la philologie moderne à la Faculté des Lettres. Le but de la réforme est d'augmenter le niveau des connaissances théoriques et pratiques des étudiants. Cela implique évidemment la nécessité de la meilleure concentration des différentes questions à étudier à l'intérieur d'une même matière.

J'essaie ici de démontrer une possibilité de concentration que nous offrent les études de la phonétique historique du français: au lieu de l'étude isolée des différents phénomènes, c'est leur périodisation que je considère comme méthode efficace pour l'enseignement. Les motifs communs ou semblables des différents traitements phonétiques constituent des périodes d'évolution; la base de la périodisation serait donc la chronologie relative des changements phonétiques.

Dans ce qui suit, j'essaie de formuler la chronologie relative des principaux traitements phonétiques, pour en tirer ensuite des conclusions utilisables dans l'enseignement.

2.1. Il est sûr que le déplacement de l'accent dans les groupes i accentué + voyelle, e accentué + voyelle /l.c. fi-
liolu > l.p. filiólu; l.c. muliere > l.p. muliére; l.c. ca-

préolu > l. p. pagreólu/ avait eu lieu (avant la diphtongaison de ě et ǫ: étant donné que les changements ě > ie, ǫ > uo se réalisaient par les phases ě > ěě > ee > ie, et ǫ > ǫǫ > oo > uo, pour l'allongement de ě et ǫ la loi de Ten Brink avait déjà dû exercer son influence. La loi de Ten Brink, selon laquelle toutes les voyelles toniques en syllabe ouverte s'allongent, entre en jeu plus tard que les changements io, ie > ió, ié: l.c. pariete > l.p. par/i/éte > fr. paroi; l.c. linteólu > afr. lintueil /l.p. linteólu/, traitement qui prouve que la loi de Ten Brink et la diphtongaison sont en rapport avec la voyelle devenue tonique après le déplacement de l'accent.

2.2. Les changements ae > ē, oe > ē et ī > e, ū > o devaient se réaliser aussi avant que la loi de Ten Brink n'entrât en jeu: l.c. fīdem > fede > fēde > fr. foi, l.c. poena > pēna > fr. peine, l.c. colūbra > colobra > couleuvre; c'est que d'ailleurs il y aurait eu des changements ī > ī, ū > ū / > u/.

2.3. La loi de Ten Brink a donc fait dérouler les changements ě > ěě > ee > ie et ǫ > ǫǫ > oo > uo, mais la diphtongaison de ě et ǫ devait être terminée quand la chute des voyelles pénultièmes atones entraînait dans sa deuxième période /quand elle se réalisait déjà non seulement entre les groupes de consonnes dont une était l ou r, - v. plus bas/: l.c. tēpidu > fr. tiède, l.c. ěbūlu > fr. hièble, - si la voyelle pénultième atone n'y avait pas existé, ě en syllabe fermée ne se serait pas diphtonguée.

2.4. Donc, avant l'influence de la loi de Ten Brink se déroulent les changements io, ie > ió, ié; ae > ɛ, oe > e; et ĩ > e, ũ > o. Après ceux-ci, en même temps que l'allongement des voyelles toniques brèves, se déroulent les changements ěf > ie et ǫf > uo / > ue/ qui touchent à leur terme avant la deuxième période de la chute des pénultièmes atones /caelum > ciel, quaerit > quiert; bōvem > buef, ōpera > uevre, dōlet > duelt/.

La chute des pénultièmes atones est un des phénomènes qui sont d'un caractère périodique: BORODINA constate que "cet effacement s'est produit de bonne heure. En tout cas, les modifications des voyelles toniques libres, ainsi que la chute des consonnes avant consonne sont postérieurs à ce processus. Dans "Appendix Probi" on trouve: speculum et non speclum, calida et non calda, vetulus et non veclus.

La toute première réduction s'est produite entre les groupes de consonnes dont une était l ou r - oculu > oclu, auriculu > auriclu, tabula > taola, viride > virde, etc.

P. Fouché distingue trois périodes pour la réduction des pénultièmes qu'il désigne par syncope: la syncope latine de la fin de la République; la syncope gallo-romaine, depuis l'entrée des Romains en Gaule jusqu'au moment de la chute des voyelles finales autres que ă; la syncope gallo-romane qui commence après les invasions germaniques du V^e siècle."¹

Mais à la page 27 elle écrit de la réduction en syllabe finale: "On peut supposer que dès la fin du VII^e siècle on disait man, mur au lieu de manu, mūru." Puisque u final, comme voyelle autre que ă, dut tomber ainsi 200 ans après les invasions germaniques, du V^e siècle, on ne peut pas comprendre cette périodisation de la chute des pénultièmes atones: pendant 200

ans, du V^e au VII^e siècle la deuxième et la troisième syncope existent parallèlement, - ce qui ne signifie point "périodicité".

Lorsqu'on considère que les changements du type tēpidus > tiède supposent l'existence des voyelles pénultièmes données - , on peut avoir deux hypothèses: ou bien il y eut une certaine interruption au cours de la chute des pénultièmes atones, - ou bien la première période, précédant immédiatement la deuxième, dura plus longtemps, en ce cas donc la chute des pénultièmes atones entre les groupes contenant une liquide et les changements ě > ie, ō > uo se déroulaient en même temps. Cette dernière hypothèse nous paraît plus vraisemblable: ainsi on ne doit pas supposer que tantôt le groupe bl forme l'entrave, tantôt non pas: le changement ě > ie et la chute de la pénultième atone pouvaient donner ensemble et simultanément la forme hièble, - la supposition de la double nature du groupe bl ne paraît pas fort justifiée à cet égard. /Selon BORODINA bl tantôt forme l'entrave: table /où a s'est conservé/, - tantôt non pas: ěbūlu > hièble./

2.5. En considération des formes speculum, veclus susmentionnées, il est très probable que la sonorisation des consonnes intervocaliques ait eu lieu après la chute des pénultièmes atones entre les groupes contenant une liquide. Bien que les formes pauperem > povre; opera > uevre; /Serments de Strasbourg:/ pōpulu > poblo nous montrent une sonorisation, ces cas n'exigent pas le caractère intervocalique: p, b deviennent v devant r; p > b devant l, - justement comme dans les cas suivants où il n'y avait pas de pénultièmes atones:

l.c. libra > afr. livre, l.c. febrem > afr. fievre, l.c. duplum > afr. double.

La sonorisation des consonnes intervocaliques sourdes a dû se terminer avant la chute des voyelles contrefinales, comme nous en témoignent les formes subitānu > soudain, verecūdia > vergogne où un groupe bt ou rc n'aurait pas permis les changements t > d, k > g.

Comme la deuxième période de la chute des pénultièmes atones et la sonorisation en position intervocalique étaient des tendances se manifestant simultanément, - parfois on peut observer des résultats différentes chez divers mots de la même situation phonétique: cūbitu > coude, malenáb/i/tu > malade, dúb/i/tat > doute.

2.6. Et les pénultièmes atones et les voyelles contrefinales ont dû tomber pour que le changement l > u pût se réaliser dans les cas suivants: cól/a/pu > coup, sól/i/du > sou, cálidu > chaud; - collocáre > coucher, solidáre > souder. - La chute des voyelles pénultièmes atones, ou plus précisément: l'achèvement de ce processus pouvait donc se passer en même temps que celui de la chute des voyelles contrefinales.

2.7. Comme l.c. ás/i/nu donne fr. âne, il est évident que i tombe avant le changement á[> e, - a entravé ne donne pas e. Mais le changement a > e dut se réaliser avant la chute des voyelles finales, comme le changement ē > ei: l.c. lātus > afr. lez, l.c. habētis > afr. aveitz. Ainsi on peut constater que le changement a > e a eu lieu entre la chute des pénultièmes atones et la chute des voyelles finales, en même temps que ē > ei, comme il s'agit d'une ten-

dance, ō [> ou : pīlum > peil, mēnsem > meis, flōrem > flour, gūla > goule.

Quand á [> e a commencé, le traitement k > c [ts] devait être terminé: si a > e l'avait précédé, on pourrait trouver un c [ts] / < k/ dans les mots, comme coucher, cher. Le changement ū > ü s'est réalisé aussi après k > c [ts], p.ex.: l.c. cūra > fr. cure: ici, k devant la voyelle antérieure ne se palatalise pas.

Il s'ensuit de tout cela que les changements ā > e, ē > ei, ō > ou, ū > ü se sont réalisés simultanément, - et la chute des pénultièmes et k > c [ts] /devant des voyelles antérieures/ les ont précédés.

/ā [> e et ē [> ei pouvaient bien se dérouler en même temps, parce que e < ā devait être une voyelle très ouverte au commencement. La différence de timbre entre les formes d'aujourd'hui mer et manger, mangé est d'origine tardive, et elle est en rapport avec le caractère ouvert ou fermé de la syllabe, - avec la chute de r final./

2.8. Le changement k > c [ts] s'est déroulé par les phases k' > t' > ts; dans ce cas la question se pose: quand est-ce que la palatalisation de k devant e, i antérieures a commencé, - et au fond: la formation de yod, quand a-t-elle eu lieu?

e, i brefs devant une autre voyelle donnent un yod: palea > palia. Il est donc nécessaire un changement éo, ío, íe > eó, ió, ié, pour qu'un yod puisse se produire dans les cas suivants: l. c. filfolu > l.p. filiólu fr. filleul; l.c. muliera > l.p. mulière > afr. moillier.

2.9. En examinant du point de vue chronologique la série phonétique des formes fáčěre > faire, dúčěre > duire, factum > fait, lectum > lit on peut constater que le changement k > c [ts] ne s'est pas encore réalisé au temps de la chute des pénultièmes atones, du moins: au temps de sa deuxième période, car un groupe [ts] + r, ou [ts] + occlusive n'aurait pas donné les formes mentionnées. Mais à ce temps-là k devait être déjà palatal /devant e, i/: la formation de yod de voyelles avait aidé les voyelles antérieures dans leur action d'exercer une influence générale de palatalisation sur les consonnes précédentes.²

2.10. On peut supposer que la mouillure de l, n, t, d s'est réalisée en même temps que celle de k /et g/. Il est sûr que la mouillure de p et b s'est déroulée non pas après la sonorisation de p intervocalique: autrement il n'y aurait pas de différence entre les cas suivants: l.c. sapiam > afr. sache, l.p. rabia > afr. rage.

2.11. La palatalisation de k /et de g/ devant a est postérieure au changement k > c [ts], autrement les groupes k'a / > t'a/ qui précèdent la palatalisation k + a > č auraient donné le même résultat, comme k'e, k'i / > t'e, t'i/. Donc, le changement k > c [ts] devait au moins être commencé, quand la mouillure k > k' /devant a/ entraînait en jeu.

Il est vraisemblable que č, dž issus de p, b, v, m + yod ont apparu simultanément avec les changements mentionnés k' + a > č, g' + a > dž /sapia > sache, sabiu > sage, cavea > cage, somniu > songe/: la formation des phonèmes nouveaux pouvait bien avoir lieu en même temps.

2.12. Le traitement qu [k_u] > k devait aussi se réaliser après k > c [ts], autrement on pourrait voir un c [ts] devant e, i, là où nous avons par ailleurs un k, p.e.: l.c. quaerere > afr. querre, l.c. querella > fr. querelle. /On explique les formes coquere > cocere > cuire par assimilation, et les formes quinque > cinque /cing/par dissimilation./³

2.13. Donc, la chute des finales s'est déroulée après les changements ē > ei, ō > ou et á > e. L'évolution des consonnes intervocaliques devait être terminée elle aussi: l.c. caput > afr. chief nous montre que y / < p/ intervocalique s'est assourdi en position finale après la chute des voyelles finales. Mais le changement p > b / > β / > y devait se dérouler auparavant: autrement on ne trouverait pas en position intervocalique un y destiné à l'assourdissement.

2.14. Les changements ē > ei et ō > ou étaient synchroniques, comme nous le montrent les exemples suivants: l.c. illōrum > afr. lour, l.c. dolōrem > afr. dolour, l.c. mēnsem > afr. meis, l.c. pīlum > afr. peil, - où le changement mentionné s'est réalisé avant la chute des voyelles finales: en syllabe fermée /à cause de r final/ la diphtongaison ne se serait pas réalisée.

2.15. Quant aux exemples talpa > taupe, sol/i/du > sou, capillōs > cheveux, ūltra > oultre, il est sûr que la monophthongaison des diphtongues a eu lieu après le changement i > u. Si l'on considère encore les formes susmentionnées illōrum > lour > leur, dolōrem > dolour > douleur, on doit

constater que ou > eu s'est passé encore avant les tendances à la monophthongaison. Donc, l] > u et ou > eu pouvaient avoir lieu en même temps, le changement ou > u [u] n'a commencé que plus tard. Cet [u] /< ou/ vient d'un groupe ol /l.c. ol, ou ül/: mollis > mou, follis > fou, fūlgur > foudre, pul/ve/re > poudre, cūlpabile > coupable, /le changement l] > u devait être terminé avant la chute des consonnes finales qui formaient l'entrave avec l/, - sans compter les groupes a + u et au + u qui montrent aussi une évolution ou > [u] /clavum > clou, traucum > trou/.

2.16. Comme la monophthongaison était une tendance, on peut supposer que le traitement ai / > ei / > e soit entré en jeu en même temps que les autres. Mais par conséquent ei > oi doit être antérieur: autrement on aurait un changement ei > oi dans les mots comme faire, au lieu de ei > ε.

2.17. L'assourdissement des consonnes finales ne s'est passé qu'après la chute des voyelles finales: l.c. caput / > k'avo / > afr. chief.

Selon BORODINA⁴ "devant b, d, g, f, v, m, n, r, l. /occlusives sonores, constrictives et sonantes/ l'amuissement [de s] a probablement eu lieu au milieu du XI^e siècle, avant la conquête de l'Angleterre, comme le prouve nombre d'emprunts faits au français par l'anglais à cette époque: isle /prononcé ajl/, efforce /afr. esforcier/, hideous /afr. hisdos/, defeat /afr. desfait/.

Devant t, p, k /occlusives sourdes/, l'amuissement a été postérieur à la conquête de l'Angleterre, comme en témoignent également certains mots anglais: beast /bête/, feast /fête/,

spy /épier/, squirrel /écureuil/."

Et ci-après: "Cet amuïssement dû, comme dans tous les cas précédents, à un relâchement des mouvements articulatoires a passé par l'étape d'un "souffle" noté par un h: forent pour forest, rainnable pour raisnable, blahmer pour blasmer, veniht pour venist. On relève de telles graphies surtout dans les textes anglo-normands."

On peut donc concevoir ce changement, comme une forme spéciale d'assimilation. Il est sûr qu'il a commencé après â [> e, - p.ex.: âs/i/num > âne. Ici, il n'y a pas de changement en a > e, à cause du groupe sn qui forme l'entrave.

D'après la prononciation des mots d'emprunt faits au français par l'anglais comme p.ex. noise, poison, etc., - on peut constater que la deuxième période de l'amuïssement de s devant consonnes commençait alors que ei > oi s'était déjà terminé.

2.18. D'après tout ce que nous venons de dire, la périodisation des changements phonétiques de l'ancien français est la suivante:

/V = voyelle, C = consonne, ↓ = effacement d'un son/

Chute des contre-finales			
Assimilation		qu > k	
Sonorisation		ū > ü	
Chute de la pénultième atone I.]] > u	
Chute de la pénultième atone II.		C finales ↓	
i > e, ü > o	yod < V	yod < C	Conso- nanti- sation
ae > e		k'	t'
oe > e		k'	k > č + a
io, é > io, é	k'	t'	k > [ts] + e, i
			á[> e
			ei > oi
			ou > eu, wo > ue
			Assurdisse- ment
			Monophon- gaison
			s ↓ + C I. s ↓ + C II.
			V finale ↓
			ē > ē, ō > o
			Influence de la loi de Ten Brink

3. Les changements d'une même période pourraient /et devraient/ être présentés à la fois, à cause de l'identité de leurs conditions: cette périodisation aurait donc une certaine importance didactique.

Les six périodes peuvent être présentées comme réparties pour six conférences, soit un demi semestre.

Les expériences sont encore à évaluer, mais j'espère qu'une pareille présentation satisfera aux exigences que nous posera la prochaine réforme, c'est-à-dire à la concentration didactique à l'intérieur d'une discipline.

N O T E S

1. Borodina, M.: Phonétique historique du français. Leningrad 1961, p. 25.
Cf.: Bourciez, E.: Précis de phonétique française. Paris 1958, p. 15.
2. Cf.: Pálffy, M.: Traitement: -/n/kt- > -i/n/t-. In: Revue des Langues Romanes, 1966/67. I. pp. 131-134.
Idem: Conditions du traitement -/n/kt- > -i/n/t- en ancien français. In: Revue Roumaine de Linguistique, 1975/20., 1. pp. 37-41.
3. Voretzsch, C.: Einführung in das Studium der altfranzösischen Sprache. Halle a.S. 1918.
4. Op. cit. p. 88.

II.

Nándor Benedek:

FORMAZIONE DELLE PAROLE MEDIANTE PREFISSI

I.

1.1 L'arricchimento del lessico per mezzo della formazione delle parole consiste nella creazione di unità lessicali nuove partendo dalle parole esistenti nel patrimonio lessicale. La creazione delle parole nuove avviene, in generale, in tre modi:

1.2 Il primo procedimento consiste nell'aggiunta di morfemi speciali ad una base. I morfemi, che seguono la base, si chiamano suffissi e il procedimento sarà denominato derivazione.

1.3.2 Il secondo procedimento consistente nella combinazione di due o più parole autonome, sarà denominato composizione.

1.4.3 Il terzo procedimento consiste nel premettere certi morfemi particolari ad una base. Tali morfemi si chiamano prefissi. Il procedimento, che da una parte comprende in sé fenomeni della derivazione e dall'altra fenomeni della composizione, sarà denominato formazione di parole mediante prefissi.

Quest' ultimo procedimento sarà l'argomento speciale del nostro studio.¹

II.

2.1 Ma, prima di entrare nel vivo, sarebbe molto utile mettere in chiaro alcuni concetti fondamentali.

Base. Dal punto di vista della formazione delle parole sarà chiamata base tutta quella parte del corpo della parola che esisteva già nel momento precedente all'ultimo atto formativo. Questa base, a sua volta, può coincidere con il tema, ma può essere costituita da una parola derivata, o può rappresentare anche un'intera locuzione.

Base di formazione		Elemento formativo /suffisso, prefisso/	Parola nuova
Tema	bar	-ista	barista
Parola deriv.	portatore	tras-	trasportatore
Parola comp.	dabbene	-aggine	dabbenaggine
Locuzione	me ne frego	-ismo	menefreghismo

2.2.1 Suffisso. Il suffisso è morfema speciale, sprovvisto di esistenza lessicale autonoma, ma dotato della capacità di modificare il contenuto semantico della base, alla quale viene aggiunto. Il suffisso viene intercalato fra la base e la desinenza /morfema con funzione puramente grammaticale/ che occupa l'ultimo posto nella struttura della parola:

base	suffisso	desinenza
insegna-	ment-	o

2.2.2 Un termine più giusto, più logico, sarebbe dunque "infisso", ma il termine suffisso è già diventato tradizionale e di uso comune.²

2.2.3 Le parole derivate, cioè formate mediante suffissi, possono appartenere ad una categoria differente da quella della base:

<u>insegnare</u> /verbo/	<u>insegnamento</u> /sostantivo/
<u>bello</u> /aggettivo/	<u>bellezza</u> /sostantivo/
<u>Roma</u> /sostantivo/	<u>romano</u> /aggettivo/
	ecc.

Diciamo perciò che i suffissi hanno la capacità di trascategorizzare una parola.

2.3 Prefisso. È un'altra categoria di morfemi che servono a modificare il significato della base, ma sono differenti dai suffissi in tre aspetti:

2.3.1 1, Riguardo l'ordine lineare, essi precedono la base, perciò si chiamano appunto prefissi.

2.3.2 2, Non possono trascategorizzare la parola: un verbo composto con prefisso rimane un verbo, un aggettivo formato con prefisso rimane un aggettivo ecc.

<u>mettere</u> /verbo/	<u>promettere</u> /verbo/
<u>politico</u> /aggettivo/	<u>apolitico</u> /aggettivo/

2.3.3 3, Mentre i suffissi non hanno mai esistenza autonoma, i prefissi si dividono in due gruppi:³

a/ quelli che sono soltanto prefissi e così non hanno neanche essi esistenza autonoma /prefissi del primo gruppo/

b/ quelli che oltre ad essere prefissi, possono avere anche altre funzioni /prefissi del secondo gruppo/ Così, p. e. ri- e re- rientrano nel primo gruppo, non appartengono ad alcuna categoria delle parti del discorso, mentre con- e mal/e/- nel secondo, perché possono usarsi come preposizione, rispettivamente avverbio.

2.3.4 Tra l'uso di prefisso e quello di qualche parte del discorso possono correre differenze nel significato. P. e. Il tradizionale significato di con- è ben riconoscibile in concorrere, condolere, congiurare, compagno ecc., mentre tale significato è più o meno scomparso in condannare, concedere, cominciare, comparire ecc. Il significato avverbiale di male è conservato in malvestito, maltrattare, maleducato. Il significato originario è invece cambiato in non in malcontento /= non contento/, malvolentieri /= non volentieri/, malsicuro /= non sicuro/ ecc.

2.4 In conseguenza, le parole formate con i prefissi del primo gruppo vengono considerate come parole derivate, mentre le parole formate con i prefissi del secondo gruppo vengono considerate come parole composte. Così p. e. riacquistare è una parola derivata, perché consiste di un verbo /acquistare/ e di un elemento formativo, il prefisso ri-, che non ha esistenza autonoma, ma unica funzione di essere prefisso. La parola malcontento è invece una parola composta perché consiste di un aggettivo /contento/ e di un prefisso, che a sua volta può rientrare anche nella categoria degli

avverbi /male/.

Perciò abbiamo detto che la formazione delle parole con prefissi comprende in sè fenomeni della derivazione /prefissi del primo gruppo/ e fenomeni della composizione /prefissi del secondo gruppo/.

2.5 Gli autori delle grammatiche più significative non sono unanimi nel qualificare il carattere funzionale del prefisso. Il Fornaciari chiama "composti" le parole formate con prefissi di qualsiasi tipo, e un altro capitolo è dedicato alla "Formazione delle parole per composizione propriamente detta".⁴ Il Migliorini esamina tutti i prefissi in un gruppo solo senza far distinzione fra essi, ma le parole formate con essi non le chiama né derivate, né composte. /"Le parole si foggiano"/⁵ Il termine "derivazione" lo riferisce soltanto alle parole formate mediante suffissi.⁶ Il Rohlfs riassume i prefissi più importanti /senza la pretesa dell'integrità/ sotto il titolo "I prefissi" senza dare alcuna motivazione teorica.⁷ Il Fogarasi analizza i prefissi in due gruppi sotto i titoli Composizione nominale e Composizione verbale.⁸ Ma egli è l'unico che dimostra un certo avvicinamento alla concezione suesposta, riconoscendo che non è sempre facile constatare il limite fra la derivazione e la composizione e riporta l'opinione dello Zambaldi: "Le parole con prefissi sono generalmente annoverate fra i composti; ma veramente stanno fra questi e i derivati. Infatti, mentre nei veri composti apparisce chiaro il significato dei singoli componenti, ciò avviene solo in parte nei prefissi, alcuni dei quali, come per es. dis-, es-, ri-, stra- ecc. non hanno

né significato, né uso indipendente."⁹

III.

3.1 La sistematizzazione dei prefissi non è tanto facile quanto quella dei suffissi. Essendo i prefissi morfemi non trascategorizzanti, le basi di partenza non possono essere le parti del discorso. Non possiamo parlare di "prefissi nominali", "prefissi aggettivali" ecc. perché i prefissi sono comuni a nomi, aggettivi, verbi, ecc. /p. e. ritornare, ritorno, riflessivo, riflessivamente/.

3.2 Non possono servire come base di partenza nemmeno i significati dei prefissi che si concentrano in tre campi principali: temporale, locale e concettuale. Ma questi campi non sono sempre ben separati, principalmente in sensi traslati, e non pochi prefissi partecipano a due, o a tutt'e tre i significati: preporre /locale/, prenotare /temporale/, presunzione /concettuale/.

3.3 Resta così l'unica possibilità del raggruppamento il criterio distribuzionale che divide i prefissi in due gruppi, a seconda che abbiano soltanto funzione di prefissi, o abbiano anche altre funzioni. Tale punto di vista funzionale servirà per base del nostro svolgimento.

A/ Prefissi che sono soltanto prefissi

4.1 A- /AN-/ È un prefisso di origine greca, quindi di formazione dotta. A- davanti a consonante, An- davanti a vocale: morale → amorale, elastico → anelastico. Il significato è negativo. Questo prefisso si può paragonare al latino IN- /INFANDUS/ e al germanico UN- /UNMÖGLICH, UNBEKANNT/.

Esempi: apolitico, anormale, anorganico, aformale,
afonia, afono ecc.

Non bisogna confondere A- negativo con altri prefissi omofoni che provengono dal latino AD e AB /4.2, 5.1/

4.2 AB-, AS- Per indicare sperazione e moto da luogo il latino si serviva delle cinque varianti del prefisso e preposizione AB.

- | | |
|---------|---|
| 1/ A- | davanti a consonanti: AMITTERE, A TERGO |
| 2/ AB- | davanti a vocali e consonanti: ABIRE,
ABDUCERE,
AB URBE |
| 3/ ABS- | davanti a C, Q, T: ABSCONDERE, ABSQUE,
ABSTINERE, ABS TE |
| 4/ AU- | davanti a F: AUFERRE |
| 5/ AS- | davanti a P: ASPORTARE |

4.3 L'italiano ne ha conservato due forme con il significato originario reale e traslato: AB-, AS-. Esse ricorrono soltanto in voci dotte: abdicare, abusare, abradere, aspor-

tare, astenersi, astergere, astensione.

4.4 ANTE-, ANTI- Discende dal latino ANTE /avverbio e preposizione/. Esprime la precedenza in senso spaziale o anche temporale. Esempi: anteporre, anticamera, antiporta, anteguerra, antipasto, antedotto, antivedere, anténato, antidiluviano, anticipare, anteprima, antefatto ecc.

4.5 ANTI- E di origine greca / ἀντι- / con il significato "contrario" o con quello personale "l'avversario". Esso si trova prevalentemente in parole dotte. Esempi: antisociale, antinazionale, antiborghese, antibolscevico, antipatia, antipatico, antibiotico, anticristo, antipapa, antipetrarchista, antimanzoniano, antise-mita ecc.

4.6 ARCI-, ARCHI- Il greco ἀρχι- indica ciò che è superiore o più grande. In italiano appare in due forme: una popolare arci- e una grecizzante archi-. Esempi: arcivescovo, arciduca, arcidiacono, arciprete, architave, architetto, archimandrita. Lo stesso significato appare nella forma leggermente modificata: arcangelo. Da questo significato si sviluppano sfumature ironiche quali arcistupido, arcifanfano, arcidiavolo.

4.7 BIS-, BI- Questo prefisso proviene dal latino, dove aveva le funzioni di numerale moltiplicativo / BIS= due volte/, e di prefisso /BICEPS, BICORNIS, BIFURCUS/.

La funzione di prefisso si continua in italiano, ma il significato ha subito un mutamento semantico in più direzioni:

- a/ Si è conservato il significato originario: biscotto, bidente, bisesso, bisillabo, biplano, binomio, bivalenza, bipolare
- b/ In altri casi esprime ciò che è più lontano /due volte lontano= più lontano/ sia in senso temporale, sia in quello spaziale: bisnonno, bisnipote, biscugino; bisdrucchiolo
- c/ Da qui si sviluppa il significato attenuativo /più lontano= più debole/: bislungo, bistondo, biscantare
- d/ E si è sviluppata infine l'idea di qualcosa di inferiore e di disprezzabile, cioè un senso peggiorativo: bistorto /storto malamente/, bistrattare /trattare male/, bisunto /unto troppo e malamente/

Secondo Rohlf s una forma di evoluzione fonetica irregolare di questo prefisso appare in barlume e balordo.¹⁰

4.8

DE-

La preposizione latina DE esprimeva allontanamento o separazione. Già nel latino aveva anche la funzione di prefisso: DEPORTARE. Da questo significato originario poteva svilupparsi l'idea della rimozione d'uno stato o quella del passaggio ad uno stato opposto /DEFORMARE, DEHONESTARE/.

In italiano il latino DE sopravvive in due forme:

- a/ DE, questa è la forma dotta e serve soltanto da prefisso
- b/ DI, questa è la forma popolare e serve così da prefisso come da preposizione. /Perciò secondo la nostra divisione sarà esaminata nel secondo gruppo, 5.5/

L'italiano ha sviluppato il significato in molte direzioni, ma quasi in ogni caso è facilmente riconoscibile il significato originario: allontanamento in senso reale o traslato. Solo in un caso l'antico significato del prefisso va perduto a tal punto che il prefisso non modifica il significato della parola radicale, conferendo al verbo soltanto una sfumatura perfettiva-risultativa /nominare —> denominare/.

4.9 La seguente tabella riassuntiva ci offre una rassegna dei significati del prefisso DE nelle lingua italiana d'oggi:

Significato				
locale	temporale	privativo	cambiamento di stato	sfumatura perfett.-result.
deportare deporre defenestrare	decorrere	depilare deformare destituire degradare destalinizzare	degenerare depauperare depravare decomporre	denominare decidere deambulare deprimere

4.10 Essendo il DE un prefisso verbale, come lo era anche in latino, serve a formare verbi. Ma s'intende che da questi verbi possono formarsi innumerevoli derivati nominali, aggettivali, avverbiali /deportazione, depilatorio, degenerativo, decisivamente/ ecc. In questi casi però la formazione con prefisso ha preceduto la derivazione mediante suffisso:

/de + portare/ + zione = deportazione

In conseguenza tali parole vengono considerate come parole derivate con suffissi, nelle quali la prima parte /la parola formata con prefisso/ serve di base alla derivazione:

base	suffisso	parola derivata con suffisso
deporta/re/	-zione	deportazione

Un esame puramente strutturale potrebbe concludere, che deportazione è un sostantivo formato con prefisso DE sulla base portazione. Ma tale definizione sarebbe sbagliata e falsa. Ecco un esempio di come lo strutturalismo sano e moderato non possa fare a meno dell'esame diacronico dei fenomeni linguistici.

4.11

DIS-

Questo prefisso già nel latino aveva più funzioni.

Serviva a formare 1/ verbi: DISIUNGERE, DISPONERE

2/ sostantivi: DISCORDIA, DISPENSATIO

3/ aggettivi: DISCOLOR, DISCORS

Il significato del prefisso latino esprimeva separazione o la cessazione di uno stato /DISSIPARE, DISSOLUTIO/.

L'italiano allarga il campo dei significati che possiamo riassumere in tre significati principali:

1/ significato locale: disbarcare, discostare, distare,
discacciare

2/ significato privativo: disarmo, disdegno, disboscare,
disautorare

3/ significato negativo: disastro, disgrazia, disadorno,
disconoscere, dispiacere

4.12 In taluni casi la forma completa DIS- s'alterna con la forma ridotta S- : discomporre - scomporre,

disconfortare - sconfortare,

disconfiggere - sconfiggere,

disconoscenza - sconoscenza ecc.

4.13

EX-, E-, ES-, S-, Š-

 Il latino EX-

fungeva da preposizione e da prefisso. Già nel latino aveva due forme: EX- davanti a vocale e a consonante /EXORDIUM, EXCUSARE/, ed E- soltanto davanti a consonante /EVADERE/. Il significato del prefisso coincide con il valore di DE, serve ad indicare il moto da luogo o ad escludere un concetto: EXPORTARE, EXARMARE.

L'italiano continua a sviluppare l'eredità latina in cinque forme e in sei campi di significato.

Il seguente schema sinottico riassume le forme, i significati e gli esempi del prefisso.

FORMA	SIGNIFICATO					
	Una determinata condizione in cui non si è più	Locale	Privativo	Negativo	Peggiorativo	Sfuma- ra perf.- risult.- raffor- zativa
EX-	ex-ministro ex-proprietario ex-amico ex-amore					
E-		evadere emettere emigrare				evaporare enumerare
ES-		esportare estrarre escludere	esonerare esaurire esente			esilarare
S-		sbarcare scasare spostare	sbarbare scalzare scolpare	sfavore scontento scortese	sparlere sgovernare sragionare	slanciare sbattere sbirro
✓ S-				sciagura sciope- rare		sciorare

4.14 EX-, riguardo la forma, è un puro latinismo. In conseguenza, i derivati ricorrono soltanto nella lingua letteraria.

4.15 Dopo che, a forza del sesto significato /sbattere = battere/, il significato locale, privativo ecc. è andato quasi perduto, è sorta la necessità di esprimere più chiaramente, con altri mezzi, questo significato. Perciò si ricorre a DIS-,

quando S non garantisce più il significato chiaro, p. e. disfiore /"togliere il fiore"/ accanto a sfiore /"toccare appena"/. Così, non di rado si trovano i dopponi: sbarcare e disbarcare, sbrigare e disbrigare, spiacere e dispiacere ecc.

4.16 EXTRA-, ESTRA-, STRA- Il latino EXTRA funzionava da avverbio, da preposizione e da prefisso. Il significato era locale: "al di fuori di un limite". Tale significato ha fatto sorgere già in epoca latina un significato secondario: il superamento del limite, cioè "eccessivo". Esempio per il significato locale: EXTRACLUSUS, per quello eccessivo: EXTRAORDINARIUS.

In italiano il suffisso appare in tre varianti: Extra- è un latinismo puro. Anche la forma estra- è forma dotta, con leggerissima modificazione fonetica. Le due forme dotte nel maggior numero dei casi possono alternarsi /extraterri- toriale - estrateritoriale ecc./ La forma popolare è stra-. Tutt'è tre le varianti continuano il significato locale, mentre il significato eccessivo è conservato solo dalla terza.

4.17 1/ Significato locale in senso reale e traslato: extraeuropeo /estraeuropeo/, extragalattico /estragalattico/, extraparlamentare /estraparlamentare/, extragiudiziale /estragiudiziale/, extratemporale /estratemporale/. Nei linguaggi speciali, principalmente in quello della medicina extra- tende a soppiantare estra-: extra-corrente /elettricità/, extrasensibile /filosofia/, extra-

sistole, /gravidanza/ extrauterina /medicina/, straboccare,
straripare, stravasare ecc.

4.18 2/ Significato superlativo, eccessivo. In tale significato si usa soltanto la forma stra- : straordinario, straricco, stravecchio, strabello, stracarico, strapagare, straperdere, stracredere, strabastare.

Stravagante indica "fuori del comune", cioè strano, bizzarro, mentre la forma latineggiante estravagante indica gli scritti minori non inclusi dall'autore nel corpo delle sue opere.

4.19 Il Rohlf s osserva¹¹ che in certi casi stra- ha assunto una funzione peggiorativa: straparlare /farneticare/, stratempo /tempo perverso/.

4.20 Accanto a estra- esiste anche un estro- provocato ad ogni probabilità dalla forma intro- /introduzione, intromettersi, introiezione/. Si usa molto di rado: estro-mettere, estrovertere.

4.21 IN- Deriva dal prefisso latino IN-, di significato negativo /INGRATUS/.

In italiano questo prefisso viene di regola premesso ad aggettivi qualificativi ed ai nomi astratti e verbi che ne derivano:

possibile —→ impossibile ↗ impossibilità
↘ impossibilitare

oppure ai participi: sufficiente —→ insufficiente,

espresso —→ inespresso.

Molto di rado si premette ai sostantivi: sapore —→ insapore.

Il suffisso appare in varianti IN-, IM-, IR-, IL- in seguito all'assimilazione della N finale originaria alla consonante iniziale della base: indubbio, impaziente, irregolare, illogico.

Questo prefisso non va confuso con il prefisso omofono di significato spaziale /5.9/.

Il prefisso negativo IN- e le formazioni con esso sono di origine dotta.

4.23 INFRA- Il latino INFRA si usava come avverbio o come preposizione /UT INFRA SCRIPSI, INFRA EUM LOCUM/.

In italiano appare in due forme:

- 1/ INFRA- è la forma dotta e serve solo da prefisso
- 2/ FRA- è la forma popolare e serve tanto da prefisso quanto da preposizione /perciò verrà trattata nel secondo gruppo, 5.7/

Essendo forma dotta, INFRA- conserva, in generale, il significato originario "al di sotto di": infrarosso, infrastruttura, infrascritto ecc. Ma ci sono alcuni derivati nei quali appare un nuovo significato "in mezzo a" che sarà il significato della forma popolare FRA : inframmettere, infram-mischiare, infrasettimanale .

4.23 Non si deve confondere il prefisso infra con altre formazioni omofone nelle quali il prefisso non figura affatto:

<u>infradiciare</u>	/in + <u>fradiciare</u> /
<u>infrangere</u>	/in + <u>frangere</u> /
<u>infrancesare</u>	/in + <u>francesare</u> /

4.24 INTER- Proviene dal latino INTER che serviva da prefisso e da preposizione /INTERVENIRE, PRIMUS INTER PARES/.

Già nel latino aveva due significati principali:

- 1/ locale /fra due limiti di spazio o due punti di riferimento, anche in senso traslato/: INTERCURRE, INTERREGNUM
- 2/ un altro significato che allontana tanto le formazioni dal significato originario della base che sembra quasi impossibile il raggruppamento semantico: INTERDICERE, INTERESSE.

4.25 Le formazioni italiane continuano entrambi i significati:

- 1/ intercalare, interbinario, intercorrere, interiezione, interlinea, interporre, intercontinentale, interdentale, intermezzo, intermedio
- 2/ interdire, interesse, interrompere, interessare

Ma l'italiano aggiunge al prefisso anche un significato nuovo, quello della reciprocità:

- 3/ intercomunicante, interdipendenza, intercambiabile, interdisciplinare

Il prefisso ed i derivati appartengono alla lingua dotta.

4.26 INFRA- In latino aveva soltanto la funzione

di preposizione, con il significato locale "entro uno spazio limitato", cioè il contrario di EXTRA: INFRA DOMUM

In italiano il prefisso si continua in due forme:

1/ INFRA- è la forma dotta e serve solo da prefisso

2/ TRA- è la forma popolare e serve così da prefisso

come da preposizione, perciò sarà trattata

nel secondo gruppo /5.7/.

4.27 Il prefisso italiano in molti casi conserva il

significato originario: intramettere, intramezzare, intra-

muscolare, intradosso, intramurale ecc.

Ma in intraprendere, intravedere il significato moderno

si è già allontanato da quello originario locale.

4.28 Il prefisso intra non va confuso con altre forma-

zioni omofone:

intraducibile

/in + traducibile/

intrapolare

/in + trappol/a/ + are/

4.29 In conformità ad astro- /cfr. 4.19/ esiste anche

un intro- che esprime il moto verso l'interno: intramettere,

introduzione, introflettersi, introspektiv.

4.30 MIS- Questo prefisso proviene dalla conta-

minazione del prefisso di origine germanica MIS/S/ /contr.

tedesco: missverstehen, Missgeburt, ingl.: mishap, mistake/

con il latino MINUS. Secondo il Rohlf il prefisso è passato

nell'uso italiano dal franco.¹² Il latino MINUS oltre ad essere avverbio con il notissimo significato quantitativo, aveva anche un senso negativo che sopravvive anche nell'italiano di oggi: "Fammi sapere se verrai o meno".

4.31 L'italiano conserva i significati di entrambi i componenti: MIS = male, MINUS = non.

Presentano il significato "male" : misfare, misfatto, misavventura, misusare, misconoscere ecc.

Appare invece il significato "non" in miscredente, miscredenza, misleale, misfidare, misavveduto ecc.

4.32 PARA- Discende dal prefisso e preposizione greca παρά che significava "accanto", "presso".

In italiano è un prefisso dotto e i derivati sono in maggioranza grecismi dotti: paragone, paradosso, paragrafo, parassita, paratassi, parasintetico ecc.

Ma in certi casi, aggiungendosi a basi prettamente italiane, appare come prefisso italiano: parastatale, paramilitare, parascolastico. Il significato originario è conservato in senso traslato: "parastatale" vuol dire che "vicino" allo Stato, in quanto si dice di un istituto controllato dallo Stato, ma non gestito direttamente da esso.

4.33 Anche in questo caso esiste un gruppo di formazioni omofone: parafango, parafulmine, parapetto, parapioggia ecc. In questi composti il primo elemento è la forma imperativa del verbo parare.¹³

4.34

PRE-

Il prefisso PRE- continua il latino PRAE- che aveva le funzioni di prefisso e di preposizione /PRAECEDERE, PRAE SE AGIT ARMENTUM/. Il significato originario è locale /PRAEMITTERE/ o temporale /PRAEMONERE/. Dal concetto di precedenza si sviluppa il significato traslato di "precedenza in qualità" /PRAECLARUS/.

L'italiano ha conservato tutt'e tre i significati

- 1/ Locale: premettere, prefiggere, precedenza, preven-
triglio, preporre, pretonico
- 2/ Temporale: premeditare, preistoria, prenotare, pre-
venire, previo, previsione, presupporre,
prefabbricare
- 3/ Rafforzativo: prevalere, prediligere, predominare

I derivati, come si vede dagli esempi, appartengono alla lingua dotta.

4.35

POST-, POS-, PO-

Il latino POST serviva da avverbio, preposizione e prefisso. Indicava posteriorità nel tempo /POSTEA/ e più raramente nello spazio /POST-PONERE/. Già in latino, in certe condizioni fonetiche, appare in forma PO- /POMERIDIANUS/.

La continuazione italiana di questo prefisso è POS- . Secondo il Tollemache tale forma può essere letteraria o dialettale: ¹⁴ posdomani, al postutto, posdatare, postonico. La forma PO- è la continuazione della forma latina PO-: pomeriggio, pomeridiano, poscritto.

La presenza della forma completa latina, POST, accenna sempre ad un latinismo dotto: postelementare, postdiluviale, postdatare, postglaciale, posticipare, postludio.

4.36 PRO- Il latino PRO- fungeva da prefisso e da preposizione /PROFERRE, PRO PATRIA/. Come prefisso esprimeva la posizione anteriore o un movimento in avanti. Già in latino appare il significato concettuale in PRO-PRAETOR ecc.

Il prefisso sopravvive anche in italiano nei significati seguenti:

- 1/ con verbi e loro derivati vale "fuori", "davanti":
procedere, proiettare, promuovere, prolungare /in senso spaziale/, pronunciare, produrre, proclitico, procombere
- 2/ portare, estendere avanti nel tempo: procrastinare, prorogare, prolungare /in senso temporale/
- 3/ agire in favore, a vantaggio di qualcosa o di qualcuno: propugnare, proficuo, procurare, provvedere
- 4/ premesso ai nomi di parentela indica gli ascendenti, talora anche i discendenti: proavo, prozio, pronipote
- 5/ in nomi di cariche pubbliche ha il significato "in vece di": prodittatore, proprefetto, prorettore,
prosindaco

4.37 RE-, RI- Il prefisso latino RE- era soltanto prefisso anche in latino. Si usava con tre significati:

- 1/ azione ripetuta: REIFICERE
- 2/ ritorno allo stato originario: REVERTI
- 3/ rapporto di scambio: REPROMITTERE

In italiano il prefisso sopravvive in tre forme:

- 1/ forma dotta RE- : revocare, restituire, reclamistico

2/ forma popolare RI- : risparmiare, rinnovare, ri-
stampa

3/ forma ridotta /d'origine popolare anche questa/

R- : rallegrare, rattristare, raccordo

4.38 Tutti i significati del latino sono conservati, anzi, l'italiano ne ha aggiunto uno nuovo, cioè quello intensivo-risultativo:

1/ azione ripetuta: ricadere, ricacciare, ricalcare,
richiamare, ricostituire, ripopo-
lare, riguastare

2/ ritorno allo stato originario: ritornare, rivenire,
ridare, rinnovare,
restituire, restaurare

3/ rapporto di scambio: riamare, ricambiare, rivaleggiare

4/ senso intensivo-risultativo: redolere /= olere/, ral-
lentare /= allentare/, radunare /= adunare/
resecare /= secare/, riscaldare /= scaldare/
raddolcire /= addolcire/, rattristare
/= attristare/, riguardare /= guardare/,
risentire /= sentire/ ecc.

4.39 SUB-, SO-

Il latino SUB-, preposizione e prefisso indicava inferiorità spaziale in senso reale e figurativo /SUBMITTERE, SUBURBANUS/.

In italiano il prefisso si continua in due forme:

1/ SUB- è la forma dotta: subire, subcosciente, su-
blinguale,

2/ SO- è la forma popolare: soggiogare, sopprimere,

sommuovere

In certi casi anche la forma SUB- viene assimilata:

supporre, supplire.

La forma SO-, in consanguineità dell'assimilazione dell'ultima consonante /b/, provoca l'allungamento della consonante iniziale della base: sub + muovere = summuovere.

4.40 L'italiano allarga il campo dei significati in molte direzioni:

SUB- indica:

1/ posizione sottostante: subacqueo, subalveo

2/ posizione gerarchica inferiore: subalterno, subappaltatore, subeditore

3/ prossimità: subalpino, suburbano, subantartico

4/ trasmissione ad altri di un diritto o condizione:

sublocare, subaffittare, subappaltare

5/ valore attenuativo: subacido

4.41 SO- indica:

1/ il moto da su verso giù: soggiogare, soccombere, sommettere, sommergere

2/ il moto contrario, cioè dal basso verso l'alto:

sollevare, sobbalzare, soccrescere

3/ valore attenuativo: socchiudere /chiudere solo in parte, lasciando uno spiraglio/ sorridere //ridere leggermente/ soppesare /pesare un poco/

4.42 SUPER- Il latino SUPER fungeva da prefisso e da preposizione. Indicava originariamente superiorità spaziale: SUPERPONERE. L'italiano ha conservato un certo numero di latinismi in cui super non è più sentito come prefisso: superbo, superficie, superfluo, superstite, superstizione.

In altre formazioni moderne, invece, è molto chiaro il valore di prefisso: superabbondanza, superedificare, super-naturale, superbomba, superesaltato ecc.

4.43 Il Migliorini osserva che ora il super- comincia a prendere il posto di sopra.¹⁵ Il Rohlf s'oppone che prevale la tendenza contraria.¹⁶ Tutt'e due gli studiosi hanno ragione. È vero che nella maggior parte dei casi dell'evoluzione popolare super- è stato sostituito da sopra/sovra: sovrastare, sovrabbondare, sopratassa ecc.

Ma nelle neoformazioni permane super- di cui - specie nel linguaggio reclamistico - si fa un abuso: superbenzina, superfilm, superrapido, "superstar", "supersesso" ecc. Anzi, nel linguaggio della pubblicità si trova anche la funzione sostantivale: "Rasoio Philips è un super".

4.44 Mettendo da parte le eccessioni del linguaggio pubblicitario, si può affermare che il prefisso super- si usa nei significati seguenti:

- 1/ significato originario spaziale: superumerale, superedificare, superrenale
- 2/ eccesso rispetto alla norma: superallenamento, superalcolico, superaffollamento, superalimentazione, superdotato

3/ addizione, sovrapposizione: superstrato, superposizione

4/ superamento di un certo limite o di determinati caratteri: supersonico, supernazionale, supernaturale, supersustanziale

5/ qualità superiore, condizione straordinaria: superuomo, superdonna, supermercato, supercolosso, superbomba, supercarburante

Il prefisso e i derivati appartengono alla lingua dotta; l'evoluzione popolare si servirà, nello stesso significato, del prefisso SOPRA /5.11/

4.45 TRANS-, TRAS-, TRA-

Questo prefisso di -

scende dal latino TRANS-, TRA-. La variante prima fungeva nel latino da preposizione e da prefisso /TRADERE, TRADUCERE/. Il significato è locale: "al di là di un limite" /TRANSPADANUS/. Da tale significato si sviluppa un significato concettuale, cioè il superamento di un limite in senso traslato: TRANS-LUCIDUS /= molto LUCIDUS/.

In italiano ricorrono tre forme del prefisso:

1/ La forma completa e dotta TRANS- sopravvive solo in alcuni latinismi /transigere, transazione, transitivo, transfluenza, o termini scientifici tecnici e geografici: transistore, transfer/t/, transalpino, transatlantico, transappenninico ecc.

2/ TRAS-, TRA sono le varianti popolari /manca del nesso NS/ e continuano i significati originari:

a/ locale: trasportare, tragittare, trascorrere,

traghetto, trasferire, trasbordare

in senso figurativo significa il passaggio da una condizione ad un'altra:

tramutare, trasformare, trascurare

b/ rafforzativo-superlativo: trabuono, trasicuro,
trasvolentieri, trasamare

Ma in tale senso rafforzativo la lingua di oggi preferisce stra- / < EXTRA/ già esaminato /4.17/.

B/ Prefissi, che oltre ad essere prefissi, possono
fungere anche da altre parti del discorso

5.1 AD, A-

Già nel latino aveva due funzioni: preposizione e prefisso /AD CAPUAM, ADMOVERE/. Davanti a vocale si mantiene la D finale, davanti a consonante si può assimilare alla consonante iniziale della base così in latino, come in italiano: ALLEGARE allegare, ANNECTERE annettere, APPENDERE appendere ecc. Il significato fondamentale è locale: avvicinamento, moto a luogo, in senso figurato: passaggio ad uno stato. In altri casi il significato è "presso" "vicino a" /VICTORIA AD CANNAS/.

L'italiano ha conservato tutti questi significati:

- 1/ moto a luogo: avvicinare, accorrere, apportare,
attrarre, arrivare, avvenire
- 2/ passaggio ad uno stato: abbellire, attristare, assordare,
annerire, assimilare, addormentare,
avvampare, addietro, adattare
- 3/ presso, vicino a: accanto, addio, accompagnare, assai
/ < AD SATIS/

5.2 CON- Il latino CUM, preposizione e prefisso, esprimeva unione o compagnia. Come prefisso aveva cinque varianti in conformità al suono iniziale della base seguente: COM-/ COMPARARE/, CON- /CONGRUERE/, COR- /CORRUMPERE/, COL- /COLLOQUI/, CO- /COAEDIFICARE/.

L'italiano continua le stesse cinque varianti: combattere, condividere, corrispondere, collegare, coeducazione.

Il significato originario è facilmente riconoscibile, oltre agli esempi sopracitati, in: comporre, confederazione, collazione, coevo, concittadino, correo, consocio, collaborare, congiurare ecc.

Mentre esso non lo è più in: cominciare, costare, concedere, condannare, consacrare, conservare, considerare, contendere ecc.

5.3 CONTRA-, CONTRO Il latino CONTRA, che serviva da preposizione e suffisso, aveva il significato di contrasto, di opposizione /CONTRADICERE/.

In italiano compaiono due forme:

1/ CONTRA- è la continuazione della forma latina, che richiede il raddoppiamento della consonante iniziale della parola seguente: contraddire, contrabbando, contrattacco, contraccambiare, contrappeso ecc.

5.4 2/ CONTRO- è la forma italiana, popolare. Questa forma non richiede il raddoppiamento: controluce, controriforma, controprovare, controreplicare, contromarcia, contro-senso, controtipo ecc.

Tutt'e due le forme possono fungere anche da preposizioni; contra, specie nella lingua antica "Questi pareva che contra me venesse" /Dante, inf. I, 46/ e contro, nella lingua moderna.

5.5 DI- La provenienza di questo prefisso è già stata esaminata /4.8/. Questa forma popolare serve tanto da preposizione quanto da prefisso. In qualità di prefisso ha conservato tutti i significati della sua variante dotta DE- /4.9/, eccetto quello temporale:

locale	privativo	camb.di stato	sfumatura perfettivo- risultativa
dirottare	diboscare	divenire	dipingere
divergere	diramare	dimagrire	dibattere
dimenare	diraspere	digrossare	divietare

5.6 FUOR-, FOR- L'avverbio latino FORIS sopravvive nell'italiano fuori, avverbio, preposizione e prefisso: fuori nevicata, abitare fuori città, fuoruscire.

Come prefisso appare in due forme: fuor- e for-.

Il significato è locale in senso reale e anche in quello traslato /"fuori di un limite" - "fuori del giusto", "fuori della norma" "illegale"/: fuoruscire, fuoruscito, forchiudere; forfare, forfatto, fuorgiudicato, fuorilegge, fuorigioco, forcostumanza, forsennato.

Nella lingua antica ricorre anche la forma: fur-: furfante.

5.7 FRA-, TRA- Questi prefissi sono le varianti popolari dei prefissi infra- ed intra- già esaminati /4.23, 4.26/. Queste forme popolari servono da preposizioni e da prefissi. Mentre infra- ed intra- si distinguono riguardo al significato, fra- e tra- sono completamente equivalenti ed indicano "in mezzo a", "posizione intermedia fra due limiti": framettere /o frammettere/, frammezzo /o frammezzo/, framescolare /o frammescolare/, frattempo, frattanto, trapassare, trattenere, trapelare, tramescolare, tramettere, tramezzo.

Come si vede dagli esempi, fra- può richiedere il raddoppiamento della consonante iniziale della base, mentre tra- lo richiede soltanto davanti a t : trattenere.

Dal significato locale concreto "fra due limiti" si sviluppa il significato traslato "non completamente" /soltanto fra due limiti dati/, "parzialmente", cioè "non bene", dunque un senso peggiorativo: fraintendere, frastenere, frastuono.

5.8 Non si deve confondere questo prefisso con tra- omofono derivato dal TRANS- latino: trafiggere ecc.
/cfr. 4.42/

5.9 IN- È la continuazione del latino IN-, preposizione e prefisso. Il significato è locale in senso reale /moto a luogo/ o in senso traslato/ entrare o far entrare in uno stato/. P. e. INDUCERE, INSENESCERE.

In italiano il prefisso sopravvive in 6 varianti, cioè la N finale o resta invariata, o si raddoppia, o si assimila

alla consonante seguente:

- 1/ IN- : indurre, inquadrare
- 2/ INN- : innalzare, innamorarsi
- 3/ IM- : imparare, imporre
- 4/ IL- : illuminare, illudere
- 5/ IR- : irrigare, irrompere
- 6/ I- : /davanti a "s impura"/: ispettore, istituto

5.10 I significati originari latini sono conservati anche in italiano:

- 1/ significato locale: indurre, imbarcare, imboccare,
insaccare, incassare, imporre,
imbottigliare, incatenare.
- 2/ cambiamento di stato: ingrassare, ingrandire, infiam-
mare, invecchiare, imbellire,
imbambinare, indebilire

Riguardo il significato locale, e verbi del tipo imboccare, imbarcare, insaccare, ecc. indicano: mettere nella bocca, mettere nella barca, mettere nel sacco, mentre i verbi del tipo insalare, inzuccherare indicano: mettere il sale, mettere lo zucchero /a un cibo/.

In certi casi il contatto semantico originario con la base è già molto indebitato: intendere, istituto, indire, illudere, sebbene quasi in ogni caso si possa rintracciare il significato originario, p. e. illudere = trarre in ludo, prendere per ludo = ingannare.

5.11 **PER-** Il latino PER fungeva da prefisso e da preposizione /PERCURRERE, PER ITALIAM/. Aveva significato locale /attraverso uno spazio per tutta la sua estensione/: PERERRARE, temporale: PERDURARE, perfettivo: PERFICERE, peggiorativo: PERIRE, superlativo: PERELEGANS.

Il prefisso italiano ha conservato tutti questi significati:

- 1/ spaziale: percorrere, perforare, pervadere
- 2/ temporale: perdurare, pernottare, permanere
- 3/ perfettivo-intensivo: permettere, persuadere, perturbare
- 4/ peggiorativo: perire, perfido, pergiurare
- 5/ superlativo: eccetto l'aggettivo antiquato pervigile non ricorre più in aggettivi. Ma, nel linguaggio speciale della chimica serve ad indicare che un certo elemento è nella massima quantità possibile nella combinazione con l'altro: perfosfato, perossido, permanganato ecc.

5.12 **SOPRA-, SOVRA-, SOR-, SUR-** Il latino SUPRA fungeva da preposizione e da prefisso /SUPRA CAPUT, SUPRASCANDERE/. Il significato era locale e temporale /SUPRA TECTUM, SUPRA HANC AETATEM/.

L'italiano conserva entrambe le funzioni: il telefono è sopra la scrivania, soprammettere. Come prefisso appare in 4 forme:

5.13 1/ sopra- richiede il raddoppiamento della con-

sonante iniziale della base, davanti a vocale si riduce a sopr- : sopracciglio, sopraffare, sopracuto, soprelevare.

2/ sovr- si usa nelle stesse condizioni di sopra, ma l'elisione davanti a vocale non è obbligatoria: sovraccarico, sovraffaticare, sovraimporre, /o sovrimporre/ sovrintendere /o sovrintendere/. Davanti ad A, invece, è obbligatoria l'elisione: sovrabbondare, sovraffollato.

Sopra- e sovr- possono alternarsi. Accanto alle forme sopracitate esistono sopraccarico, sopraffaticare, soprintendere ecc.

3/ sor- : sormontare, sorpassare, sorprendere, sorvegliare.

Questa variante rispetto alla forma e al significato è già allontanata da sopra-. Per un interlocutore di oggi sorprendere non equivale più a "prendere di sopra" ecc.

4/ sur- : surgelato, surrealismo, surriscaldere, suralimentazione. Questa forma è presente soltanto in certi francesismi o parole coniate sul modello dei composti francesi con sur-. Secondo Tekavčić è "un evidente e sicuro adattamento del francese sur-."¹⁷

5.14 I significati sono quasi identici a quelli di super- :

1/ indica ciò che sta al di sopra di un altro: sopravveste, soprascarpa, sopraccoperta, sovraterrestre.

Anche con verbi: sovredificare, soprelevare

2/ superamento di un determinato limite: sovrumano,

soprannaturale, soprarazionale, sovratensione,
sovraproduzione

- 3/ talvolta vale "precedentemente": sopraddetto, sopracitato
4/ valore superlativo: soprabbello, sopraccaro /e anche sopraccarissimo/, sopraddolce, sopraffine, surgelato
5/ significato temporale: sopravvivere

5.15 SOTTO- L'avverbio latino SUBTUS sopravvive nell'italiano sotto, preposizione e suffisso /sotto la tavola; sottoporre/. Come suffisso davanti a vocale perde la O finale /sottintendere/. Il significato originario locale è conservato anche in senso reale: sottomettere, sottoveste, sottopassaggio, o in senso traslato: sottotenente, sotto-classe, sottotipo, sottintendere ecc.

5.16 ULTRA-, OLTRE-, OLTRA- Il latino ULTRA /avverbio e preposizione/ sopravvive in italiano in tre varianti: ultra-, oltre-, oltra- delle quali soltanto la seconda può funzionare anche come preposizione, le altre due sono sempre prefissi. Il significato è originariamente spaziale: "al di là di un limite", e di qui il senso figurativo eccessivo: ultramoderno.

- 1/ ultra- è forma dotta e ricorre in neologismi latineggianti sia in significato spaziale: ultramontano, ultrarosso, ultravioletto, ultramarino, sia in quello eccessivo: ultrarapido, ultracentrifuga, ultramicroscopio, ultrapotente, ultrasensibile, ultracorto

2/ oltre-, oltra- sono le forme dell'evoluzione polare. Significato spaziale: oltremare /oltramare/
oltrepassare /oltrapassare/, oltremontano /oltramontano/
oltretomba, oltreoceano

Significato eccessivo: oltremondano /oltramondano/
oltremodo, oltremisura, oltracotanza, oltraselvaggio

Come si vede dagli esempi, oltre- e oltra- spessissimo possono alternarsi, ma in non pochi casi possono alternarsi tutt'e tre le varianti:

ultramontano - oltremontano - oltramontano

ultramondano - oltremondano - oltramondano

ultramarino - oltremarino - oltramarino

5.17 Ultra nei nostri giorni ha assunto anche valore sostantivale. Come sostantivo maschile significa "oltranzista" e viene usato per indicare movimenti politici estremamente nazionalisti, o i fautori di questi movimenti. È provenuto dal francese.

C O N C L U S I O N I

I

6.1 I prefissi del secondo gruppo, cioè quelli che, oltre ad essere prefissi, possono avere anche altre funzioni, si dividono in due gruppi:

a/ Il primo gruppo è formato da quelli che non hanno uso indipendente, assoluto. Essi partecipano al discorso soltanto uniti ad altre parole, come prefissi o preposizioni. P. e. in : indurre, in Italia. Ciò vuol dire che in non ha "significato lessicale" completo, in conseguenza non può avere uso autonomo. Giustamente osserva il Fogarasi che la preposizione "prima di avere un significato lessicale, ha soprattutto un valore di rapporto o di relazione".¹⁸ Tali sono principalmente le preposizioni proprie /primarie/: a, da, di, in, con, su, per, tra.

b/ Il secondo gruppo è costituito da quelli che oltre ad essere prefissi o preposizioni possono avere anche altre funzioni /avverbiali e di rado aggettivali/. In conseguenza a ciò, avendo un significato completo, possono essere usati indipendentemente, sono dunque parole autonome. Tali sono le preposizioni improprie /secondarie/: oltre, sotto, sopra, dopo, ante- ecc. che erano originariamente avverbi e hanno assunto la funzione prepositiva soltanto più tardi. P. e. non andate oltre; qui sotto il vidi ieri a passeggiar; il piano sotto /funzione aggettivale/; le camere sono sopra; la riga sopra /funzione aggettivale/; ti vedrò dopo ecc.

6.2 Mentre le preposizioni proprie, non avendo significato lessicale completo ed uso autonomo, partecipano soltanto alla prefissazione, quelle improprie possono partecipare anche alla composizione, se sono usate nei loro significati completi e dall'unione dei due significati nasce un nuovo significato.

Quando le preposizioni improprie partecipano alla prefissazione, hanno un valore di relazione e non cambiano il significato lessicale della parola a cui si uniscono: dopo-domani. "Domani" è un giorno ed anche dopodomani è un giorno che segue il domani. Il significato non si è cambiato. Ma, quando esse partecipano alla composizione, cambiano il significato fondamentale della parola a cui si uniscono: dopoguerra, che non è affatto una guerra, ma un periodo relativamente pacifico.

La seguente tabella riassuntiva mette in chiaro la funzione doppia di alcune preposizioni.

6.3

P R E F I S S A Z I O N E			C O M P O S I Z I O N E	
anti /ante/	<u>anticamera</u>	Il signifi- cato fonda- mentale non cambia	<u>anteguerra</u> non è guerra, ma un periodo rela- tivamente paci- fico	Cambiamen- to del significato
	la prima camera di un apparta- mento	camera=ca- mera		guerra → periodo pa- cifico
dopo	<u>dopodomani</u> il giorno suc- cessivo a do- mani	giorno= giorno	<u>doposcuola</u> non è scuola, ma una istituzione che assiste gli scolari dopo l'insegnamento	scuola → un'altra istitu- zione
sopra	<u>soprascarpa</u> una scarpa che sta sopra un'altra scarpa	scarpa= scarpa	<u>soprammobile</u> non è mobile, ma un oggetto deco- rativo	mobile → oggetto decorativo
sotto	<u>sottopassaggio</u> passaggio sotter- raneo	passag- gio= passag- gio	<u>sottopiede</u> non è piede, ma una striscia di stoffa o gomma che serve a fis- sare il calzone	piede → striscia di stoffa

II

6.4 Nella grande famiglia dei prefissi formano una sottoclasse i prefissoidi.¹⁹ Questi elementi, pur non essendo parole autonome vere e proprie, non sono neppure semplici morfemi, ma piuttosto segmenti di voci greche o latine: telegiornale, microsolco, aeroporto, autocritica, cinecittà, elettrotreno, fonovaligia, motobarca, servofreno ecc.

/Similmente tra i suffissi possono distinguersi i suffissoidi: crociforme, discofilo, morfinomane, astronauta ecc./

Ma non tutti gli autori sono unanimi riguardo al problema dei prefissi e prefissoidi. P. e. Robert A. Hall Jr. non fa alcuna distinzione e il primo elemento viene da lui denominato sempre "prefisso". In seguito a ciò egli distingue due specie di prefissazione:²⁰ la derivazione endocentrica, cioè l'aggiunta del prefisso non cambia la classe del derivato rispetto a quella della base, p.e. estetico /agg/ → antiestetico /agg/ e la derivazione esocentrica, cioè con l'aggiunta del prefisso si ha anche un cambiamento di classe morfologica, p. e. sillaba /sost/ → endecasillabo /agg/.

Questa concezione assolutamente strutturalista considera endeca- un prefisso italiano, perché si concentra solo nella possibilità di dividere in elementi una parola e lascia fuori considerazione il fatto che ἐνδεκασύλλαβος coniato già nel greco, è ritrovabile nel latino: hendecasyllabus, nell'italiano ricorre soltanto nel linguaggio speciale dei letterati.²¹ È dunque un latinismo dotta.

6.5 Noi, invece, abbracciamo la posizione del Migliorini il quale considera le parole autonome o segmenti di esse quasi unicamente di origine latina o greca "prefissoidi". I prefissoidi si differiscono dai prefissi in fatto che unendosi ad altre parole per formarne nuove, mantengono i loro significati. P. e. cine - / \leftarrow cinema/: cinepresa, cine-romanzo, cineteca ecc. Foto - / \leftarrow fotografia/: foto-cronaca, fotoromanzo, fotoapparecchio, fotomontaggio ecc.

In certi casi il significato è doppio.²²

Auto- 1/ significato "automobile" /macchina/: auto-cisterna, autogru, autoriscaldamento, autostrada, autoparcheggio ecc.

/Queste sono parole composte di due componenti autonome/

2/ significato "da sé" : autobiografia, auto-coscienza, autoaccensione, autodifesa ecc.

/Queste parole sono derivate mediante il prefissoide auto-/

Radio- 1/ significato "relazione con energia raggianti o radiazione": radioattività, radiografia, radioterapia, radioastronomia, radiolocalizzare ecc.

2/ significato "apparecchio radiofonico",


"l'istituzione della Radio": radioabbonato, radioascolto, radioonda, radiogrammofono, radiodiffusione ecc.

- Tele- 1/ significato "lontano", "a distanza": tele-
 scopio, telecomando, telecomunicazione, te-
 learma, teleselezione ecc.
- 2/ significato "televisione" : telecamera, te-
 lefilm, telegiornale, teleabbonato, tele-
 spettatore, "Telescuola" ecc.

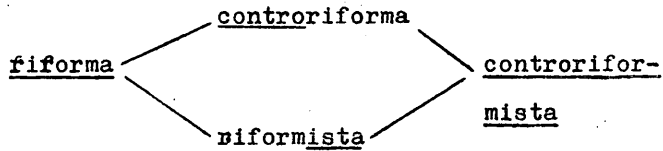
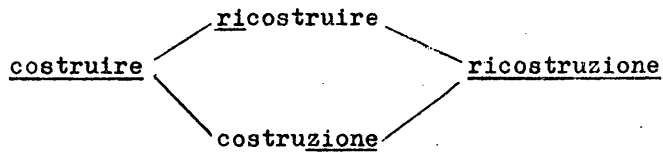
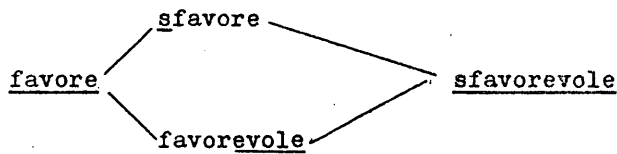
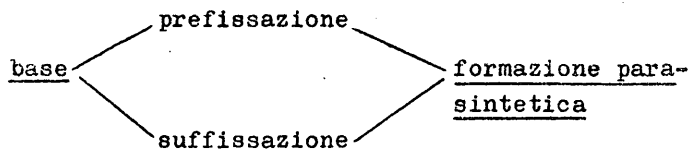
6.6 Quanto alla capacità trascategorizzante di certi "prefissi", ci sembra più accettabile la teoria del Migliorini sui suffissoidi, secondo cui certi elementi di parola possono fungere da suffissi. Questi elementi non sono parole autonome, ne propriamente suffissi, appunto perciò sono denominati "suffissoidi". P. e. - forme è un suffissoide, perché nell'italiano esiste soltanto il sostantivo forma e non esiste l'aggettivo "forme". Tuttavia -forme, unendosi ad altre parole, è capace formarne aggettivi: crociforme, imbutiforme ecc. O non esiste nemmeno il sostantivo -filo, nondimeno questo suffissoide è capace formare sostantivi: discofilo ecc.

III

6.7 Un caso speciale della formazione delle parole è costituito dalla formazione parasintetica.²³ Tale procedimento unisce in sé gli elementi della prefissazione e quelli della suffissazione, cioè i derivati vengono formati da una base con l'aggiunta di un prefisso e di un suffisso:

sottomarino /  mare/. Si possono distinguere due gruppi:

- 6.8 1/ nel primo gruppo si distinguono chiaramente i vari livelli della formazione:



6.9 2/ nel secondo gruppo non sono vari livelli della formazione, perché esiste solo un livello unico, cioè una prefissazione e suffissazione simultanea:

base: formazione parasintetica:

<u>terra</u>	<u>atterrare</u>
<u>notte</u>	<u>pernottare</u>
<u>ricco</u>	<u>arricchire</u>
<u>conclusione</u>	<u>sconclusionato</u>

Infatti, livelli precedenti non ci sono: né ^xatterra, né ^xterrare; né ^xpernotte, né ^xnottare; né ^xarrieco, né ^xricchire; né ^xsconclusione, né ^xconclusionato.

6.10 In certi casi è veramente difficile ritrovare la base di alcuni parasintetici, perché soltanto i derivati vivono nell'italiano, mentre la base appartiene ad un'altra lingua.

Se vengono tolti i prefissi ed i suffissi alle parole seguenti, restano le pure basi che nell'italiano non esistono affatto:

	<u>base:</u>	
<u>antipatico</u>	-pat-	← παθος /sentimento/ greco
<u>anticipare</u>	-cip-	← CAPERE lat.
<u>decidere</u>	-cid-	← CAEDERE lat.
<u>isocrono</u>	-cron-	← χρόνος /tempo/ greco

Queste formazioni in realtà sono indecomponibili, perché non esistono nemmeno le relative basi di formazione: di fronte ad antipatico non esiste un "patico", non esistono nell'italiano nemmeno i verbi "cipare" e "cidere" che

avrebbero preso i prefissi anti- e de- ecc.

Secondo il nostro parere queste formazioni sono latinismi, rispettivamente grecismi, coniatì dunque nel latino e nel greco e poi adattati all'uso italiano. Tale è la nostra posizione riguardo all'endecasillabo ed altri simili.

IV

6.11 La prefissazione non è un procedimento formativo che si può applicare soltanto una volta rispetto ad una base. Un derivato mediante un prefisso spesso si serve da base ad una prefissazione secondaria: attaccare —→ riattaccare, inciampare —→ rinciampare, comporre —→ decomporre, intendere —→ fraintendere, sottintendere ecc.

Anche i parasintetici possono formare base ad una prefissazione ulteriore: deformabile —→ indeformabile. Talvolta si ripete anche la suffissazione e così si foggiano parasintetici con due prefissi e due suffissi: indeformabilità, decomponibilità ecc.

N O T E

1. Per la composizione delle parole si confronti il nostro recente studio "Sostantivi composti nell'italiano contemporaneo" in Lingua Nostra, vol. XXXIX, fasc. 4, Dicembre 1978, pp. 117-121.
2. Pavao Tekavčić: Grammatica storica dell'italiano, Bologna, 1972, Vol. III, p. 20.
3. Pavao Tekavčić: op. cit. pp. 20-21.
4. Raffaello Fornaciari: Grammatica Italiana, Firenze, 1923.
5. Bruno Migliorini: La lingua nazionale, Firenze, 1942, p. 392.
6. Bruno Migliorini: op. cit. p. 399.
7. Gerhard Rohlfs: Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti, Torino, 1969, Vol. III, p. 347.
8. Miklós Fogarasi: Grammatica italiana del Novecento, Budapest, 1969, pp. 105, 109.
9. F. Zambaldi: Grammatica della lingua italiana, Milano, s.a., 4^a ed., p. 204, citato dal Fogarasi nella sua op. cit. p. 97.
10. Gerhard Rohlfs: op. cit. p. 348; cfr. anche DEI, bar-, 427.
11. Gerhard Rohlfs: op. cit. p. 354.
12. Gerhard Rohlfs: op. cit. p. 356.
13. Nándor Benedek: op. cit. p. 120.
14. F. Tollemache: Le parole composte nella lingua italiana, Roma, 1945, p. 127.
15. Bruno Migliorini: Fortuna del prefisso super, in Saggi sulla lingua del Novecento, Firenze, 1942, p. 55.
16. Gerhard Rohlfs: op. cit. p. 361.

17. Pavao Tekavčić: op. cit. p. 174.
18. Miklós Fogarasi: op. cit. p. 243.
19. Riguardo ai "prefissoidi" e "suffissoidi" v. Bruno Migliorini: *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze, 1942, cap. I e Josip Jernej: *Elementi di lessicologia e semantica*, Zagreb, 1965, pp. 42-44.
20. R. A. Hall junior: *La struttura dell'italiano*, Roma, 1971, p. 343.
21. Cfr. i dati del Grande Dizionario della Lingua Italiana /S. Battaglia/ Vol. V. p. 149.
22. Cfr. Bruno Migliorini: Il tipo "radiodiffusione" nell'italiano contemporaneo, in Archivio Glottologico Italiano /1935/, N° 27, p. 16. e Nándor Benedek: op. cit. p. 119.
23. Pavao Tekavčić: op. cit. p. 146.

Ezio Bernardelli:

PER UNO STUDIO SUL CRONOLOGICO IN ALCUNI MOMENTI

DELLA CINEMATOGRAFIA UNGHERESE

Nelle correlazioni esistenti fra le forme artistiche, rivisitate secondo metodi siano essi freudiani o storicistici, il dato di necessario interesse trova maggiori o minori risoluzioni qualora l'oggetto di studio venga estrapolato grazie ad implicite poetiche.

Nel nostro caso, i rapporti fra viaggio e tempo all'interno di un luogo culturale, sia esso deputato a letteratura o a cinema, possono invero rappresentare metodo di analisi unicamente se condotti sulla base di livelli interdisciplinari. In tal senso la tipologia del viaggio deve essere intesa come situazione freudiana e mutazionale, connotativa quindi alla nozione di tempo.

Si pensi al termine del "voyage", oggetto così caro a certa poesia simbolista francese; folle ed orinico "iter" del rimbaudiano "bateau ivre" teso alle più sollecite "invitations" baudelairiane, o fantastico, irrealistico momento del "casuale" nel celeberrimo "coup de dés" di mallarmeliana memoria. Nel campo delle lettere ungheresi il mutarsi del tempo e dello spazio /viaggio/ assume il ruolo di una costante poetica esplicita: operazione "aperta" è allora il risultato che si può raggiungere ripercorrendo un immaginario "cursus" del 900 letterario magiaro. Per quel che riguarda tale poetica all'interno del "modus" cinematografico, osserviamo che si avvera, anche in films tratti

direttamente da romanzi, una precisa linea trasfigurativa che si muove secondo strutture orizzontali, dal piano dell'esplícito al piano dell'implicito, dal chiaro al nebuloso.¹ Il susseguirsi della storia, la veridicità della sua funzione nel progresso civile, è un fatto reale, un fatto vissuto che completa il panorama culturale: al contrario, negli elementi cinematografici, il "divenire" ha contatti più immediati con trattamenti psicoanalitici che con quelle susseguenzialità che abbiamo notato vivere come costante nelle strutture del dato letterario-narrativo.²

Il tempo e la storia concludono, arricchendone il paesaggio, le volontà del movimento. Così, pur se embrionalmente osservate, le forme letterarie, in primo luogo la poesia ed il racconto, offrono motivi vastissimi di mutazioni, di necessità operazionali condotte attraverso strutture temporali. Una corallità, quella di certa poesia magiara - e si pensi inizialmente ad alcune produzioni del primo novecento, quali Ady e József - che trova un riscontro nettissimo in poetiche tipiche del corrispettivo periodo europeo, francese in particolare. Il momento è sintomatico: l'apparato cronologico, esteticamente, è assai ampio. Le risoluzioni poetiche di un Ady o di certe esperienze narrative di Karinthy tendono ad un abbraccio che si svilupperà poi nelle ricerche letterarie di Déry. Cronologia e passaggio, tempo e viaggio; amalgama temporale identificantesi nella teorica del "viaggio" come nella tipologia del "domani". Il senso del dopo, del domani, ci viene indicato, sotto forma di poesia-proclama, dal Kassák: domani, dice il poeta /e siamo nel 1915, sull'onda dei futurismi europei, nell'istante in cui la cultura magiara si pone come situazione speculare nella ricerca di una sua identità/ brinderemo sui muri appena costruiti e

faremo nascere la nuova città, granitica e ferrea.³ Assistiamo, analizzando questo antiestetismo kassákiano, agli usi incessanti del verbo posto nella sua forma futura, quasi simbologia di un fare artistico collegato alle possibilità di ulteriori realizzazioni da operare all'interno della storia.

Nella prefazione de "I poeti ungheresi del 900", Umberto Albini tende ad accentuare il luogo della storia come significante primaria:

"... dimostrare come in Ungheria la letteratura coinvolga profondamente nella storia. E la forma più alta della letteratura è appunto la poesia, un genere che prende su di sé, da molto tempo, molti compiti. /.../ Ciò che altrove si traduce nelle istanze del romanzo o del dramma, e, al limite, nella saggistica, in Ungheria ha trovato e trova la sua sede più adatta e reattiva nella lirica."⁴

Si è accennato ad alcuni nomi della vita culturale novecentesca magiara; la storia del tempo ha trovato in detti nomi chiari momenti risolutivi. Se si allarga il campo del discorso attuando le tecniche dell'interdisciplinarietà delle arti, allora il passaggio dalle forme narrative alle forme cinematografiche /oggetto, questo, del nostro studio/ assume diverse significazioni. Non è negli interessi dell'economia del nostro lavoro stabilire parallelismi esistenti o mancanti fra i mezzi letteratura e cinema /letteratura e/o cinema come funzione, produzione di una cultura di un paese; non analisi di rapporti diretti fra romanzo-film/: il tempo aristotelico interno ad una struttura narrativa-scritta è sempre di gran lunga più plausibile di quello presente in una struttura cinematografica-filmata. È quantunque possibile osservare una certa tenuenza del

cinema magiaro ad interiorizzare le congetture del tempo e della storia; così come è frequente un continuo ricorso alla ricostruzione di eventi /Storico-Temporali/ decoificati. Un luogo di confronto può risultare l'analisi dell'opera cinematografica del regista István Szabó condotta attraverso alcuni suoi films quali "Apa" /Il padre/ 1966, "Szerelmesfilm" /Film d'amore/ 1970. "Tüzoltó utca 25" /via dei Pompieri 25/ 1975 e "Budapesti mesék" /Racconti di Budapest/ 1976. Confronto che è anche studio /critica/ di dieci anni esatti di cinematografia magiara compiuto attraverso l'opera di un regista che impersonò le grandi speranze del "nuovo cinema ungherese". Le unità temporali dei film di Szabó ci riconducono ad un identico momento cronologico ed azionale; l'ultimo atto "Apa" è uno sguardo all'indietro, agli altri, essi pure, come il protagonista, attenti alla "traversata" del Danubio. Così anche "Szerelmesfilm" si conclude con uno sguardo rapido dal treno /sguardo proteso al futuro ma rivolto al passato/. In "Tüzoltó utca 25" il rifuggire verso l'ieri dello sguardo viene sdoppiato: in primo luogo l'occhio si posa sulla vecchia casa in demolizione /simbolo, questa, di una obsolescenza degli oggetti/ dove si vissero i giorni e le quotidianità di sempre, quindi lo sguardo ritorna fisso alla macchina da presa, verso se stessi, verso noi.

"Lavoro sempre sui miei ricordi e sui ricordi della gente che incontro: a un pranzo, in un negozio, per strada o in qualunque altro posto. A lungo, ho parlato solamente dei miei coetanei. Mi era facile comprenderli e raccontare di loro. Ma mi accorsi che essi non capivano i loro genitori, la generazione che aveva vissuto, per intero, l'esperienza della guerra.

In via dei Pompieri 25, ho voluto dire che non si può fare a meno del passato, della storia passata. Abbiamo riversato nel passato le nostre decisioni, le nostre scelte, che adesso vengono a visitarci nei sogni, nelle attività dell'inconscio."

Così risponde István Szabó in una intervista pubblicata su "Bianco e Nero" nn. 1/4 del 1975.

L'operazione, consistente nel ricondurre l'oggetto del visibile ad un presente quanto mai fisso, è pure in molti film di Jancsó, ad esempio l'immagine finale del soldato di "Csillagosok, Katonák" /L'armata a cavallo/ 1967, il suo rendere gli onori con la spada fissa, quasi ostacolo, fra la direttrice dell'occhio e la macchina da presa. Ne "La tecnica e il rito" dello stesso Jancsó, abbiamo una inquadratura quasi uguale a quella ora esaminata in "Csillagosok, Katonák": lo sguardo fisso di un attore con la spada sguainata ed immobilizzata davanti agli occhi, sulla posizione di attenti.

Delineando operazioni di ritorno all'interno della filmografia jancsóiana, per giungere così fino al 1964, possiamo notare una delle più positive formulazioni del viaggio inteso come ricerca personale conducente al positivo. Il film in questione è "Igy jöttem" /Il mio cammino/, girato da Jancsó nel 1964 appunto. L'eroe - ma parlare di "eroi" nel cinema di Jancsó è sempre difficile se non azzardato - dopo varie peripezie che lo portano dalla prigionia ad altre situazioni, pur se stanco e malconcio in seguito alle ferite riportate dopo essere stato buttato giù da un treno in partenza, ha il coraggio e la forza di rialzarsi e di riprendere così il cammino-viaggio. Il punto di riferimento è il ritorno alla casa, ma è principalmente un viaggio personalizzato all'interno di se stesso, avente come

meta finale una maturazione sociale e culturale. Interiorizzato in una forma di "passato" vissuto nei giorni e nei ricordi /la "casa"/ e di "futuro" /la maturazione di un proprio io/, il lungo viaggio del protagonista termina con una proposta di presenzialità spettatoriale: "in questo modo sono arrivato", "queste sono state le mie avventure; attraverso queste pianure. questi uomini, si è compiuta la mia scelta", così sembra dire il giovane solitario, protagonista del film, al pubblico intero, allo spettatore, coinvolgendolo, facendolo interprete dei suoi sentimenti.

Ciriaco Tiso, in un suo articolo del 1969 sulle strutture utopiche del cinema di Jancsó, ha tentato una interpretazione che sembra convalidare alcune nostre analisi sulla costante dello sguardo nel cinema magiaro:

"Il rigore della composizione filmica di Jancsó diventa la rigidità morale del suo giovane protagonista. L'ultima immagine del film che si chiude sul volto del protagonista che fissa la camera è una interrogazione e anche una puntualizzazione critica del rappresentato storico-cinematografico oltre che una pausa prima della ripresa del duro cammino storico del protagonista. Nel film in cui pure domina un atmosfera cupa, si avvertono chiaramente i segni della imminente liberazione e si intravedono degli spiragli di luce. Jancsó li riflette nella ricerca soggettivizzata del suo protagonista; e con lui si attraversa spazi e tempi storici trasformandoli in spazi-tempi metastorici."⁵

Risulta quindi, attuata questa breve analisi su alcuni momenti della cinematografia magiara, evidente una tendenza alla interiorizzazione del corpus filmico tramite simbologie e ripetute rimozioni: nel cinema di István Szabó, ad esempio, le strutture degli oggetti sono organizzate verticalmente, con la conseguenza di un abbandono dell'origine categoriale della narratività /momento orizzontale/. Verticale è pure la presenza storica del tram in "Budapesti mesék": come già era in "Apa", la carrozza abbandonata di un vecchio tram che diventa l'oggettosimbolo di un modo di guardare al passato. In ambedue i films di Szabó, come ricorda József Tornai sulla rivista "Filmkultúra", il vecchio tram assume un ruolo simbolico:

"Szabó Istvánnál ugyis fölbukkant már a villamos, akkor is forgalmon kívüli, elhagyatott kocsiról volt szó, fiatalok tölték végig a vágányokon, földiszítték mindenféle leveles ággal, énekeik is hozzá. Örülök neki, hogy a villamos akkori pillanatnyi létéből mostanára egész történelem lett, ha akarom egy új civilizáció története. S ha így fogom föl, eljátszhatok a kiméletlen gondolattal: mi volna, ha a kozmikus vagy háborús katasztrófa sujtotta földre leszálló idegen bolygó urnajósai semmiféle más utmutatót nem találnánk a földi életről, csak Szabó István filmjét, valamilyen atombiztos, cementtel is beburkolt ólomcsőben. Az idegen ürtasok nyilván monón forgatnák le maguknak a filmtekeretsét, hogy legalább valamit megtudjanak rólunk, az elpusztultakról."⁶

Il riferimento di Tornai ad una certa fantascientificità del film ci sembra alquanto frammentaria, pur se non privo di spun-

ti originali. A noi, più che di possibile fantascienza, pare che tutto il cinema di Szabó sia riconducibile ad una operazione agente sul passato, sull'ieri. Così anche il viaggio /di cui si accennava la presenzialità nell'ambito della poesia/ si caratterizza, con l'aiuto di un tram, attraverso luoghi di memoria, mediato da rimozioni e ricordi. Altrove, come nel più volte ricordato "Apa", si tratta di un viaggio che affonda le radici più nella psicoanalisi che nella metafora. La volontà di nascere, di riemergere come momento edificante e nello stesso tempo vivere intensamente le cose passate per poter approdare al presente: il termine ultimo del "viaggio" nelle acque del fiume affrontato dall'intero corpus generazionale di una società è, nel film di Szabó, il raggiungimento dell'oggi, il sentirsi finalmente "nuovi nati" alla Storia. Una invero puntualizzante lettura del film di Szabó in chiave freudiana è l'ottimo lavoro di Sandro Bernardi apparso sulla rivista Cinema e Cinema:

"La psicoanalisi ci aiuta comunque a leggere nell'immagine della casa /Tüzoltó utca 25/, già paragonata come si è visto al mare, un simbolo del corpo materno: anche questo film, come il Padre nell'ultima sequenza, sarebbe una metafora della nascita attraverso la ripresa di un rapporto fecondo con tutto il vissuto, una uscita definitiva dalle strutture percettive e mnemoniche ereditate dall'educazione sociale e utilizzate come filtro e sistema esorcistico-difensivo, un'uscita dal grembo della tradizione per entrare alla luce del giorno nella vita, e tenere conto dei molteplici aspetti che essa presenta."⁷

Di questa tensione freudiana si hanno riscontri nella quasi totalità del cinema magiario, con la possibile eccezione dei modelli filmici jancsóiani. Sempre Ciriaco Tiso, nel suo citato articolo, osserva che:

"... a parte il caso unico di Jancsó, tutti gli altri autori magiari non escono dai limiti di un cinema di rispecchiamento, intimistico o naturalistico che sia, oscillando tra modelli antonioniani, bergmaniani e freudiani."⁸

Il tempo del viaggio è quindi una cronologia che, quando non si rifà al passato, rimane esteticamente ferma al presente. Sguardi fissi dei soldati-eroi jancsóiani ed intricate ed oscure manovre del tempo "non c'è inizio, non c'è fine, non c'è soprattutto evoluzione, progresso, e ci si stupisce quasi per un improvviso finale, quando infine la camera si ferma sul volto sbigottito e dolente di un giovine ungherese più volte re-incontrato e ripreso ora di fronte ai morti di una insicura conclusione"⁹, come afferma un po' troppo sbrigativamente Goffredo Fofi in merito a "Csillagosok, katonák", fissità derivate da continui piani-sequenza. I termini temporali e motori si avvicendano e si sviluppano in situazioni interiorizzate. Non così era, come si è detto, in "Igy jöttem" del 1964; là era il ritorno a casa attraverso il viaggio della liberazione e della riuscita personale, nei susseguenti, quali "Szerelmem Elektra", "Tecnica e il rito" ed altri ancora, il tempo e la storia attuano una stagnazione mitica. Il Mito come generatore di passato, di ferma e muta storia.

Altro motivo di analisi freudiana del Mito come Passato è dato

dall'ultimo film di Zoltán Fábri "Magyarok" /Ungheresi/ 1977. Qui il viaggio nel ricordo vissuto e non vissuto del passato diventa edipico processo: la ricerca onirica del Paure, degli ungheresi antenati, l'incontro di Ábris con il Padre-Passato-Mito ... Ma oramai è inutile cercare "Sono tutti al di là del bosco, nelle acque infinite" dice il vecchio. Riportiamo ora, dalla sceneggiatura del film, la sequenza in cui Ábris Kondor, uno dei protagonisti, racconta del sogno avuto:

"... Magyarok! ... Magyarok! merre vagytok? A magyarokat keresem! ... Magyarok! Feleljetek! Magyarok! ... Miért nem válaszoltok?!

Egyszerre a fák között egy tisztást vesz észre. Szinte világít ez a tisztás. Szalmatetős kis erdei kunynó van rajta, mellette gyökerestül kidőlt fa. A kunyhó bejárata előtt háromlábú széken öregember ül.

Kondor Ábris megszólítja.

- Én a magyarokat keresem, öregapám!

- Akkor jó helyen jársz fiam, mert én vagyok az utolsó.

Az utolsó magyar ... Jól nézzél meg! ... Itt a világban több magyart nem találsz már ... Az erdőn túl a végtelen vizek vannak, ott több magyart nem találsz ...

Most pedig én is meg fogok halni ... Ez már az én halottasingem ... Felhuzom, aztán eltemethetsz engem a ház náta mögé, a vizmosás alá. Ne csinálj velem semmit, csak kapard rám a földet."¹⁰

Il luogo ove si muove il sogno di Ábris Kondor, uno dei protagonisti alla continua ricerca dei propri Padri, è luogo abituale di certa cinematografia magiara: bosco di alberi ad alto fusto, pianure che si prolungano sino a diventare orizzonte.

Lo sguardo di Ábris è ora rivolto alla macchina da presa /costante del viaggio inteso nel senso spettatoriale, indirizzantesi al pubblico/, ora alla solennità degli alberi, al cielo /costante, questa, di una situazione interiorizzata, tesa alla ricerca della propria "nascita"/. Ciò che nei versi di Attila József, posti come prologo poetico al film, è accorata negazione del passato,

"Leszámítva az ostobaságot,
multunkat, életünket és a gyomraink,
ó jaj, mi igazán tiszták vagyunk
nyisson ajtót nekünk a reménység"¹¹

disperata ricerca di una futura speranza, diventa nel film necessaria situazione di un ritorno alla funzionalità dell'antico. Tale dicotomia fra luogo cronologico della letteratura e luogo cronologico del cinema appare ora in più chiara evidenza: anche un implicito ricorso a forme cariche di estetismo risulta presente nel film ungherese in generale. Di detto estetismo raramente troviamo conferma negli aspetti letterari, più inclini alla presenzialità. Sempre Umberto Albini nel suo già citato saggio:

"La poesia ungherese è di rado estetismo, calligrafismo, mera bravura di versificazione e di stile, ma è in genere, e soprattutto, una forza motrice, un aspetto, e non sempre il più facile, della lotta imposta dalle circostanze per gli interessi comuni. /.../ La realtà, fitta e differenziata, viene affrontata, indagata, respinta, senza però nostalgie e vagheggiamenti di un passato migliore: l'attenzione punta sul dopo, non sul prima.

/La sottolineatura è nostra/ Costante è il tentativo di

dilatare il presente, di caricarlo di altri significati oltre a quelli contingenti."¹²

Nel già ricordato film di Szabó "Budapesti mesék" uno dei luoghi centrali è rappresentato dalla rimessa per tram: colà vi giunge l'insieme di persone che ha spinto il vecchio tram. Il garage /il riferimento a una struttura kafkiana degli oggetti è evidente/ è lì fermo, senza storia e senza tempo: e fissi sono pure gli sguardi e gli atteggiamenti dei protagonisti. La casa di "Tüzoltó utca 25" esercitava, come si è visto, funzione di grembo materno, di ritorno alla massima posizione interiore, con tutte le possibili avventure sviluppatesi all'interno delle pareti, con le strutture della vita quotidiana. La rimessa di "Budapesti mesék" è il risultato di un viaggio generazionale /vecchi, giovani, bambini, donne/, l'abitare una "casa" che sa di strano, di non posseduto, il lato del rimosso è praticamente nullo. Il vecchio, ammuffito, vuoto garage è il ritorno di un intero popolo nelle viscere della Madre.

L'operazione di ricerca di modelli non richiede in effetti difficile esamina: un certo cinema europeo vi è presente con i suoi rappresentanti. Specialmente in Szabó il richiamarsi ai "maestri" è quasi un "firmare" un proprio modo di fare cinema "Tout déboutant, écrivain, poète ou peintre, commence a travailler sous l'influence des auteurs qu'il admire; il faut bien qu'il se trouve un point de départ. /.../ Qu'on le veuille ou non, Eisenstein, Chaplin, Bunuel, Fellini, Bergman et Romm sont sacrés",¹³ e neppure mancano, nel suo cinema, riferimenti da "cinéphile" /si pensi a quel suo piccolo gioiello che è "Álmodózsok kora" - L'età delle illusioni - /1964/: un cartellone

- 139 -

cinematografico reca ben in evidenza il titolo di un film in
programmazione "Les 400 coups" - un omaggio al cinema? -

N O T E

1. Uno studio particolarmente attento ai rapporti "cinema-letteratura" nel contesto delle produzioni culturali magiare è rappresentato dai due saggi di Bruno de Marchi "Prolegomeni all'intelligenza del cinema ungherese" in Vita e Pensiero a. LIV, n. 6-7, Milano giugno/luglio 1971 e "I magiari nella spina dorsale del tempo", ugualmente in Vita e Pensiero a. LV, nn. 3-4, Milano maggio/agosto 1973. Prendendo lo spunto dalla poesia e dalla narrativa di questo secolo, l'autore tenta un approccio alle problematiche storico-culturali che il cinema ungherese ha mutuato, e secondo quali modelli metodologici, da elementi letterati.
2. Il fatto che manchi nella produzione critica italiana un profondo esame sugli aspetti culturali e storici del 900 letterario ungherese è handicap notevole per chi intendesse accostarsi con scientificità ad uno studio sulle poetiche e sulla storia della cultura e del cinema ungherese. Segnaliamo quantunque l'interessante lavoro di Giampiero Cavaglia "Arte e avanguardia ungherese" apparso sul "Verri" sesta serie, n. 9, Bologna 1978.
3. Riportiamo, in sede di note, alcuni versi in originale ungherese della poesia "Mesteremberek" /Artigiani/ di Lajos Kassák:

"

Tegnap még sirtunk s holnap talán mi a dolgunkat
csodálja a század.

Igen! Mert a mi csunya tömpe ujjainkból már zsendül
a friss erő,
s holnap már áldomást tartunk az új falakon.

Holnap azbesztből, vasból és roppant gránitból életet
dobunk a romokra

s felre az álmodekorációkkal! ..."

da Lajos Kassák: "Összes művei", Budapest 1970.

4. Umberto Albini: prefazione a "Poeti ungheresi del '900", Roma 1976.
5. Ciriaco Tiso: "Il cinema utopico di Miklós Jancsó" in Film-critica, anno XX, n. 202, Roma novembre-dicembre 1965.
6. József Tarnai: "A nagy villamos-mese" /La grande favola del tram/, in Filmkultura 77/1, p. 16. Riportiamo la traduzione, per motivi di utilità pratica, della parte dell'articolo citato:
"Il tram, d'altronde, era già apparso nell'opera di I. Szabó /Apa/; e si trattava, anche allora, di una vecchia carrozza abbandonata, fuori uso, decorata con rami verdi, spinta su binari da gruppi di giovani. Sono lieto che il simbolo del tram abbia assunto un significato storico, quasi una costante di nuove forme di civiltà. Potrei allora, avveniristicamente, azzardare pensieri catastrofici ed irreali: cosa accadrebbe, per esempio, se sulla nostra Terra, rovinata da una guerra atomica o cosmica, esseri extraterrestri, una volta impadronitisi del nostro pianeta, altro non travasero nelle nostre cose se non il film di Szabó, conservato con cura in un rifugio atomico. Gli esseri extraterrestri, allora, certamente osserverebbero con una certa curiosità detto film, per poter sapere qualche cosa della nostra vita.
7. Sandro Bernardi: "Il tempo e la storia impossibile nel cinema ungherese", in Cinema e Cinema, anno 3, n. 6, pp. 74/79. Il lavoro del Bernardi risulta essere una delle più valide puntualizzazioni attuate dalla critica cinematografica ita-

liana nei riguardi del cinema magiaro di questi ultimi dieci anni.

8. Ciriaco Tiso: op. cit. p. 383.

9. Goffredo Fofi: "Capire con il cinema" p. 157, Milano 1977.

10. Zoltán Fábri e József Balázs: "Magyarok" sceneggiatura dal film omonimo. Riportiamo la traduzione in lingua italiana del testo citato:

"Ungheresi! Ungheresi! dove siete? Gli ungheresi io cerco. Ungheresi! Perché non rispondete?"

Ad un tratto appare una radura fra gli alberi, inondata di luce. Nel mezzo della radura una casa dal tetto di paglia, accanto alla casa un albero abbattuto. Un vecchio sta seduto su una sedia davanti alla porta di casa. Ábris Kondor gli rivolge la parola:

- Nonno, io cerco gli ungheresi.

- Figliuolo, sei capitato nel posto ideale, in quanto io sono l'ultimo, l'ultimo degli ungheresi ... guardami bene! in questo mondo non troverai ungheresi ... oltre la foresta si sono gli immensi laghi, là non troverai ungheresi ... Ora morirò anch'io ... questa camicia che mi vedi addosso sarà quella con cui mi seppelliranno. Puoi già seppellirmi, se lo vuoi, dietro la casa ... e non dovrai fare nulla, soltanto coprirmi di terra

11. La poesia di József Attila appare come prologo al film di Fábri "Magyarok", ma non nell'omonimo romanzo di J. Balázs.

12. Umberto Albini: op. cit.

13. Da un'intervista a István Szabó, pubblicata sui "Cahiers
du cinéma" n. 179.

Kázmér Neményi:

IL FANCIULLINO DI GIOVANNI PASCOLI - UN DOCUMENTO

CARATTERISTICO DEL DECADENTISMO ITALIANO -

I.

Il decadentismo nelle recentissime ricerche della critica marxista italiana è stato analizzato nelle sue linee generali e la critica marxista arriva a una sua definizione diversa da quella precedente. Il decadentismo è stato caratterizzato come un momento definitivo per lo sviluppo della letteratura italiana del Novecento, che è in contrasto con l'opinione generalmente accettata dalla critica idealista. Soprattutto per quanto riguarda l'abuso della nozione di "decadentismo" è opportuno ricordare che non solo a una definizione storica del decadentismo come fenomeno culturale di orizzonte europeo, ma anche ad una comprensione dei motivi profondi dell'arte di quel periodo, si oppose autorevolmente Benedetto Croce che, in polemica con gli "irrazionalismi contemporanei", si ostinò in un atteggiamento di drastica condanna dei fenomeni contemporanei nella convinzione che l'ultimo grande poeta italiano fosse stato il Carducci.

Di conseguenza, la critica idealista, seguendo le tracce del grande critico napoletano, considera il fenomeno come espressione di una decadenza artistica rispetto alla fioritura della letteratura romantica, e così anche l'espressione "decadente", fu usata in questo senso e non come nuova concezione di poesia fondata su un preciso senso di vita.

D'altronde è anche vero che il decadentismo come movimento organizzato si esaurì in Francia nell'arco del decennio 1880-1890, ma il decadentismo come momento della storia della cultura europea fra Otto - e Novecento affonda le proprie radici nella crisi di valori della cultura romantica verificatasi dopo il '48, con la conclusione delle rivoluzioni nazionali e con l'affiorare del dissidio fra artisti e classe borghese, una volta appunto tramontato l'orientamento unitario di borghesia e popolo.

In Italia, raggiunta con l'unità la meta politica della borghesia nazionale, il primo momento di contestazione dei modi in cui si era costituita la società civile e di fervida ricerca di un risarcimento europeo alla mediocrità di una produzione artistica e letteraria costretta per lunghi anni entro i confini dell'oratoria patriottica, e costituito dalla cosiddetta scapigliatura lombarda nella quale spunti di polemica sociale di insofferenza e denuncia delle sopraffazioni del potere centrale affiorano con sempre maggiore evidenza in un rinnovato clima europeo.

Certo l'influenza delle letterature straniere non era decisiva per il sorgere intimo dell'esigenza decadente della letteratura italiana, ma semmai sull'indirizzo di quelle vaghe aspirazioni, sull'effettivo loro concretarsi. In questo senso le influenze straniere sono essenziali ed ineliminabili come in nessun periodo della storia letteraria italiana.

Mentre nella scapigliatura si coagulano le intuizioni più originali ed europee dell'avanguardia letteraria, l'opera di Antonio Fogazzaro, Gabriele D'Annunzio e di Giovanni Pascoli, pur nelle fondamentali diversità di temperamento

dei tre scrittori, è considerata come la seconda anima del decadentismo italiano.

L'integralismo cattolico del Fogazzaro espresso nel mito del "santo" che, dotato di un potere carismatico opera all'interno di una società in decadenza per un rinnovamento spirituale della Chiesa che lasci inalterato il potere della borghesia, e considerato non più come espressione di un sentimento post-romantico, ma espressione del sentimento decadentistico.

A prima vista pare lontano, ma effettivamente si trova molto vicino al "santo" il "superuomo" dannunziano che-come è noto- non è considerato come il modello della nuova morale predicata da Nietzsche, bensì come la rivendicazione del diritto di infrangere la barriera della letteratura per affermare nell'azione la fittizia superiorità dell'eroe sulla folla.

A queste due figure emblematiche del decadentismo italiano nella terminologia della critica italiana viene aggiunta una terza: il fanciullino pascoliano. Dunque la "seconda anima" del decadentismo italiano è rappresentata da tre figure simboliche: il santo, il superuomo e il fanciullino.

È da ricordare che le espressioni "superuomo" del D'Annunzio e "santo" del Fogazzaro hanno un'origine propriamente letteraria, dato che era la critica che le accettava sulla base de "Il Piacere" del D'Annunzio e del "Santo" del Fogazzaro; mentre la terza figura, "il fanciullino" pascoliano è una denominazione dell'autore stesso che in un suo volume di prose, nella raccolta di "scritti vari" e discorsi, intitolato "Pensieri e discorsi" /1907/ pubblicò un articolo che portava il famoso titolo: "Il Fanciullino". Dato che l'arti-

colo pascoliano per le idee espresse dal poeta è un documento del decadentismo italiano più volte citato e, tenendo presente il fatto che la critica pascoliana si è un po' dimenticata di analizzarlo nella sua complessità, contentandosi di citarne alcune osservazioni / - che diventarono poi luoghi comuni della critica letteraria - / riteniamo ora opportuno una sua analisi più approfondita e, nello stesso tempo un breve riassunto delle critiche relative al saggio pascoliano, come punto di partenza per il nostro commento.

Benedetto Croce aveva dedicato due saggi polemici alla poesia di Giovanni Pascoli, e, criticando la poetica pascoliana, si occupava anche del "Fanciullino". Il Croce - per quanto riguarda la dottrina estetica, espressa nel "Fanciullino" - arriva a un riassunto negativo ed ha rifiutato quasi tutte le tesi pascoliane, esprimendo che il Pascoli nel suo saggio aveva "equivocato, scambiato e confuso in uno ideale, fanciullezza che è propria della poesia, la quale si libera dagli interessi contingenti e si affissa "rapita nelle cose", - fanciullezza che è immagine della contemplazione pura, - "con la realistica fanciullezza che si aggira in un piccolo mondo perché non conosce e non è in grado di dominarne uno più vasto." E, - continuando - il Croce arriva anche a constatare: "L'equivoco ha menato Pascoli diritto a negare carattere d'arte pura e quasi tutta l'arte; a distinguere l'arte dalla fantasia; confinandola al sentimento che non sia erotico o passionale, al sentimento idillico."¹

Il Croce che negava non solo i valori della poesia pascoliana, ma rifiutava in generale il filone decadente, considerandolo come fenomeno della degenerazione della poesia e declino culturale di fronte alla poesia classicista-pa-

triottica di G. Carducci, con la sua reputazione, nonostante tanti suoi giudizi sbagliati, influenzava quasi tutta la critica pascoliana posteriore. Sebbene E. Cecchi nel suo volume: *La poesia di Giovanni Pascoli /1912/* avesse già osservato che "la filosofia del Croce fosse atta a render conto del Carducci, ma non del Pascoli /e del D'Annunzio/",² nel senso che il fondo culturale su cui si accampa il mondo del Pascoli fosse remoto alla razionalità crociana, eppur lui arrivò press'a poco agli stessi risultati a proposito del "Fanciullino", criticandolo generalmente negativo.

Si può dire che il giudizio negativo del Croce rimase unanimamente accettato durante tutto l'arco del ventennio fascista, e la critica - in parte anche quella marxista - non ha completamente revisionato l'opinione crociana, anzi non pochi dei critici marxisti seguivano le tracce del grande critico napoletano, accettando in grandi linee le sue critiche sul Pascoli e quasi tutte relative al "Fanciullino".³

Fra i critici della sinistra italiana di orientamento marxista è stato il primo. G. Petronio che in un suo libro, e in vari saggi dedicati alla poetica pascoliana aveva già scoperto spunti caratteristici ed originali nel "Fanciullino", che non corrispondono completamente al giudizio del Croce.

Petronio nel suo volume: *"Civiltà nelle lettere"* esprime che la poetica espressa nel "Fanciullino" nacque da una visione angosciata della vita e che non fu trovata estrosa di un poeta incapace di teorizzare razionalmente la poesia sua e altrui, ma fu un atto serio e significativo della cultura italiana, imparentata com'è strettamente

con le altre poetiche del tempo. "Il poeta è per Pascoli - scrive - un fanciullino che scopre nelle cose le somiglianze e le relazioni più impensate, ma non sa cogliervi le relazioni e i legami razionali, né sa più intendere quelle stesse cose che ha viste o sognate." La poetica del "Fanciullino" - secondo Petronio è dunque: una concezione d'arte come sogno, visione, astrazione", mentre il poeta - continua - "rinunziando a una poesia che ragioni, esorti, si radicchi nella storia, aspira a una poesia asociale che, fuori del tempo afferri e isoli un particolare staccato, e se lo faccia oggetto di meraviglia e di conforto, ne libi una sua segreta malata felicità."

Si può riassumere brevemente che secondo il giudizio del Petronio, la poetica del Pascoli non è altro che una poetica decadentistica della consolazione.⁴ Questo giudizio di fronte a quello del Croce è già meno negativo, mantenendo presente il testo pascoliano - e ancora assai lontano a essere oggettivo.

Gianfranco Contini, nel suo volume: "Letteratura dell'Italia unita" accentua che le numerose prose pascoliane e particolarmente il "Fanciullino", stanno alla base della poetica pascoliana, perchè in queste si esprime l'essenza della visione artistica del poeta. Contini trova l'importanza delle idee del "Fanciullino" nel discendere sotto la soglia della coscienza e considera il merito del Pascoli anche nello scoprire l'importanza, la funzione linguistica e conseguentemente artistica del "plurilinguismo", che nella saggistica italiana è per la prima volta esposta nell'articolo pascoliano.

Il saggio più approfondito dedicato in gran parte alla poetica espressa nel "Fanciullino" si trova nel libro "Miti e coscienza del decadentismo italiano" di Carlo Salinari, dove il critico marxista cerca di dare un'analisi oggettiva della figura poetica pascoliana, trovando essenziali le idee del "Fanciullino" e, mettendole nella dimensione del decadentismo in generale, cerca le componenti sociali della formazione dell' "ars poetica" di Giovanni Pascoli.

Carlo Salinari riassume l'essenza della poetica del "Fanciullino" nei punti seguenti: il Pascoli esprime il carattere irrazionale, intuitivo dell'arte, dove il sentimento fanciullesco non è altro se non una meraviglia di fronte alle cose. La sua poetica, in linee principali, può essere considerata come poetica dell'oggettività: cioè secondo la concezione del Pascoli la poesia non si inventa, ma si scopre, perchè essa si trova nelle cose stesse. Il Pascoli distingue due categorie: la fantasia ed il sentimento poetico. Mentre la prima può essere anche artificiale, sincera o insincera, conseguentemente può essere trascurata, la seconda è indispensabile alla creazione dell'opera d'arte. Dalla poetica dell'oggettività nasce la cosiddetta "poetica delle piccole cose", cioè della vita quotidiana, di cui è conseguenza la lingua precisa, semplice e diretta delle poesie pascoliane. Il Pascoli - continua Salinari - "combatte contro ogni letteratura che non sia elementare e spontanea, così il "Fanciullino" ha un preciso carattere antiletterario. La poesia non è privilegio di alcune anime elette, ma può essere intesa da tutti, per questo la poesia ha in sé una suprema utilità morale e sociale."

Il Salinari riassume così la sua opinione ed il risultato delle sue osservazioni sul "Fanciullino": Il poeta coincide con il fanciullo, che è in tutti gli uomini /e di qui, con un passaggio non difficile, l'idea che la poesia consista soprattutto nel ricordo dell'infanzia/; la poesia non s'inventa, ma si scopre, perchè essa si trova nelle cose che ci circondano, anche nelle più umili e consuete, anzi si trova in un particolare di quelle cose che solo il poeta sa vedere; la poesia non ha un carattere razionale, ma intuitivo, come è appunto intuitivo il modo di conoscere e di giudicare dei fanciulli; la poesia ha bisogno di una lingua precisa che chiami ogni cosa con il suo nome; la poesia deve essere spontanea e antiletteraria e non deve sopportare il peso di grandi strutture culturali o logiche o ideologiche, deve essere pura e non applicata; la poesia non deve proporsi uno scopo civile o morale o umanitario, perchè essa, in quanto tale, solo con l'essere poesia ha già una funzione civile e morale; la poesia infatti persuade ogni uomo ad accontentarsi di poco e, di fronte al destino comune di essere mortali e alla comune infelicità e la nuova bufera che pare addensarsi sull'umanità, lo spinge a mettere da parte ogni odio e a considerare fratello l'altro uomo; la poesia può nascere dalla sofferenza e mai dalla sopraffazione."⁵

Abbiamo qui brevemente dato un quadro delle critiche più essenziali che in qualche modo trattavano il saggio pascoliano. Come si vedeva, le opinioni erano abbastanza contraddicenti, in generale negativi. Se il Croce non accetta la poetica del "Fanciullino", è spiegabile, tenendo presente che rifiutava tutti i valori della poesia pascoliana. Ma dai giudizi dei critici moderni appare che la critica moderna non

abbia ancora analizzato nella sua complessità quest'opera del Pascoli, altrimenti non si potrebbe capire perchè Petro-
nio lo definisca come "poetica decadentistica della conso-
lazione" e perchè Salinari lo analizzi trascurandosi della
seconda parte del saggio, in cui però possono essere trova-
ti idee e motivi finora non analizzati dalla critica pasco-
liana.

Per uscire da queste contraddizioni, ci pare giusto, questa
volta ricominciare un pó' da capo l'analisi del testo origi-
nale e sistemarlo meglio nel contesto dell'opera artistica
di G. Pascoli.

II.

Prima di tutto bisogna chiarire alcuni dati "filologi-
ci" del "Fanciullino", perchè pare che ci sia un'incertezza
anche sulla datazione dell'opera, ed anche sulle circostanze
biografico-artistiche del poeta senza le quali sarebbe dif-
ficile sia l'ambientazione, sia il collegamento con le altre
opere del poeta.

Nel volume "Lungo la vita di Giovanni Pascoli" di Maria Pa-
scoli troviamo l'informazione sulla genesi dell'idea del
saggio, accompagnate da alcune osservazioni della sorella
Maria che sono senza dubbio interessanti per l'analisi del-
l'articolo. L'idea del far chiara la propria "ars poetica"
veniva in mente a Giovanni Pascoli nel periodo di vita,
quando insegnava a Bologna grammatica latina, cioè durante
il suo primo soggiorno bolognese. Si sa che Pascoli non si

trovava a suo agio nel primo anno dell'insegnamento universitario sia per cause finanziarie /era l'anno dell'acquisto della casa di Barga/ sia per l'invidia di alcuni colleghi. I due fratelli Pascoli vissero in circostanze modestissime ma, nonostante le difficoltà, questo periodo fu abbastanza pieno di progetti e lavori concreti. Scrive M. Pascoli:

"Tuttavia qualche cosa veniva facendo oltre la scuola: ma non i lavori che avrebbero dovuto recargli vantaggio pecuniario, come i libri scolastici e il seguito dell'Epos. Faceva qualche canto di quelli già maturi nel pensiero, per il volume dei Poemetti, qualche breve lirica per la futura nuova edizione di Myricae che intanto mandava agli amici di Firenze per il "Marzocco" /il settimanale che vedeva la luce allora allora, edito dal Paggi e diretto da Errico Corradini/, ritoccava e ampliava la sua Minerva Oscura volendone fare un volumetto, vagheggiando, nelle sue crudeli difficoltà economiche, di concorrere con essa al premio dei Lincei, e scriveva pensieri sull'arte poetica, che poi a puntate pubblicava nel "Marzocco". Ora, molto accresciuti, si trovano nel volume Pensieri e discorsi col titolo Il fanciullino.⁷

Dal diario della sorella Maria risulta chiaro che il poeta ha iniziato a scrivere l'articolo nel 1896. La pubblicazione dei primi capitoli /dei primi dieci capitoli/ risale all'anno seguente, su tre numeri consecutivi del "Marzocco": il 17 gennaio, il 7 marzo, e l'11 aprile 1897, con il titolo: "Pensieri sull'arte poetica". Il poeta non terminò la scrittura della sua "ars poetica", ha sospeso la pubblicazione dei capitoli seguenti del "Fanciullino" e, - come si

sa dal diario della sorella - lo riprese solo dieci anni dopo, quando raccolse i "vari scritti" in un volume intitolato "Pensieri e discorsi". La data della pubblicazione è: 1907; e solo qui si trova il titolo da allora comunemente usato: "Il Fanciullino".

E qui vogliamo fare subito due osservazioni: nelle critiche pascoliane non è menzionato il fatto interessante, che l'ars poetica del Nostro arrivò alla sua forma definitiva entro dieci anni e il testo pubblicato, sul Marzocco differisce da quello apparso nel volume "Pensieri e discorsi"; la differenza fra le due parti /primi dieci capitoli e dall'undicesimo al ventesimo capitolo/ non è soltanto quantitativa, ma anche qualitativa, che tenteremo poi dimostrare

D'altronde questa distinzione delle due parti del testo non può essere considerata solo un fatto di puntigliosità "filologica", ma è essenziale, in quanto riguarda il nostro discorso: nelle critiche sopra-menzionate i critici consideravano ed analizzavano solo la prima parte /1-10 capitoli/ dell'articolo pascoliano, trascurando la seconda parte, così la "poetica del fanciullino" tante volte menzionata e giudicata negativamente pare che sia un riassunto critico in base alla metà dell'articolo del Poeta.

Che l'articolo era scritto nell'arco di dieci anni, è un fatto oggettivo; di cui possiamo trarre anche un'altra conseguenza: cioè che né la denominazione /titolo/ né le idee erano interamente conosciute dai critici prima della pubblicazione del volume: 1907; il che in altre parole vuol dire che il poeta nel 1897 voleva solo esprimere i suoi "pensieri

sull'arte poetica", e non pensò a formulare "l'estetica del fanciullino", il titolo definitivo lo scelse o per aver accettato il termine già usato dai suoi critici o lo prese dalla prima frase dell'articolo.

Queste due osservazioni servono a chiarire ciò che tenteremo a dimostrare: l'articolo del Pascoli può essere considerato come un pamphlet letterario-politico e, non come è stato giudicato nelle diverse critiche; una pura ars poetica "fanciullesca" del poeta.

II.

Il Pascoli, introducendo il suo saggio con le conosciute e più volte citate parole: "È dentro noi un fanciullino"⁸ comincia l'esposizione del suo tema esprimendo le sue idee sulla poesia di Omero facendo anche osservazioni generali sulla poetica classica. L'arte realistica di Omero secondo il poeta può essere giudicata così: l'essenza dei valori della poesia di Omero è che lui riuscì "nelle grandi e piccole cose trovare la verità"⁹ ... "Questo era il suo artificio: riusciva più piccola, sebbene sempre paresse più chiara." /p.6./ "... il fanciullino del cieco non tanto voleva farsi onore, quanto farsi capire: non esagerava; perchè i fatti che raccontava gli parevano già assai mirabili così come erano." /p.7./ Da quest'introduzione del saggio possiamo già vedere due idee fondamentali del Nostro: la poesia deve esprimere la verità; la forma, il testo serve a "farsi capire" e non a "farsi onore". Due costatazioni fondamentali: la verità non è più "il vero" del positivismo, ma una verità individuale, intimo, passionale "fanciullesco" del poeta; il "farsi capire" è la reazione del poeta alla poesia, tardo-romantica, è segno di una chiara mentalità antiletteraria.

Dopo la breve e sommata analisi della poesia omerica il Pascoli cerca di chiarire la sua idea centrale: espone il carattere del "fanciullesco" dell'anima umana. È dentro - scrive Pascoli - ogni uomo un fanciullo che "ha paura al buio,

alla luce sogna o sembra sognare ricordando cose non vedute mai,
che parla alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole, alle stelle,
che popola l'ombra di fantasmi e il cielo di dei,
piange e ride senza perche di cose che sfuggono ai nostri sensi e alla nostra ragione nella morte degli esseri amati,
esce a dire quel particolare puerile che ci fa sciogliere in lacrime e ci salva nella gioia pazza pronunzia senza pensarci la parola grave che ci frena,
rende tollerabile la felicità e la sventura,
fa umano l'amore perchè accarezza esso come sorella,
nell'uomo serio sta ad ascoltare le fiabe,
fa echeggiare stridule fanfare di trombette e di pive in un cantuccio d'animo di chi più non crede, vapora d'incenso l'altarinò che il bimbo ha conservato da allora, ciarla senza chetarsi mai,
è l'Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente, scopre nelle cose le somiglianze e relazioni più ingegnose, adatta il nome della cosa più grande alla più piccola e al contrario,
impiccilisce per poter vedere, ingrandisce per poter ammirare".
/p. 9-10./

Era questo lungo periodo, anzi, questa immagine poetica, contenente più motivi lirici che logico-filosofici, a servire per base ai già citati giudizi negativi della critica pascoliana. La causa di tale pregiudizio critico può essere o l'aver staccato il passo citato dal contesto del "Fanciullino" o il fatto che la grande maggioranza dei cri-

tici prendeva il testo parola per parola, analizzandola come un testo critico-scientifico e non come opera di un poeta che nel formare la propria estetica si serve naturalmente anche di mezzi espressivi della sua lirica.

Perciò è difficile dar ragione a quelli che trovano "un vero sentimento fanciullesco", invece che trattare il saggio secondo quello che effettivamente è: una prima formazione, un primo abbozzo di una poetica, l'espressione di uno stato d'animo del poeta che, in questo periodo difficile della sua vita, cerca volutamente di essere originale, personale, deciso di mettere le sue idee in contrapposto tanto al "superuomo" dannunziano quanto al "santo" fogazzariano; due idoli, questi, festeggiati dal pubblico letterario del tempo.

Il quarto capitolo del saggio è lo svolgimento del pensiero espresso nel precedente. Come motto, all'inizio sta una domanda poetica, affermazione un po' generale e riassuntiva: "Non avendo io mutato quei primi miei affetti, chiedo talvolta se io abbia vissuto o no." E, subito dopo questa frase, espone la tesi secondo la quale le prime impressioni dell'uomo, nell'età della giovinezza sono decisive e determinano non solo il carattere, ma anche lo sviluppo del pensiero umano, essendo "l'anima fanciullesca" tale che: "non sai ragionare se non a modo tuo, un modo fanciullesco, che si chiama profondo, perchè d'un tratto senza farci scendere a uno a uno i grandini del pensiero ci trasporta nell'abisso della verità."/p. 11./

Come si vede, il poeta nel determinare ciò che lui intende "fanciullesco dell'anima" arriva a un risultato unanimamente

accettato dalla psicologia del Novecento; cioè nel ragiomento del poeta si possono chiaramente riconoscere certi elementi della psicanalisi freudiana che il Nostro aveva genialmente presentito.

Nessuno dei critici del poeta prese in considerazione le pagine che seguono le citate frasi iniziali sulle quali il Pascoli cerca di segnare il suo posto personale nel complesso della poesia contemporanea. Questa sua autodefinizione rimane entro certi limiti generali, ma esprime nello stesso tempo una chiara "coscienza poetica", individuale; egli, considerandosi poeta solitario, indipendente, legato alla sua vocazione umana, cerca una strada propria anche nell'attività intellettuale. A dimostrare questa concezione personale del Pascoli, che è estremamente individualista, ci limitiamo a citare dal quarto capitolo alcune frasi che esprimono l'essenza di questa particolare mentalità pascoliana:

"Tu /Pascoli. N.d.a./ non devi lasciarti sedurre da una certa somiglianza che è, per esempio, tra il tuo linguaggio e quello degli oratori. Sì, anch'essi, gli oratori, ingrandiscono e impiccoliscono ciò che loro piaccia, e adoperano, quando loro piace, una parola che dipinga invece di un'altra che indichi. Ma la differenza è che essi fanno ciò appunto quando loro piace e di quello che loro piaccia. Tu no, fanciullino, tu dici sempre quello che vedi come lo vedi." /p. 12./

Il quinto, breve capitolo non è altro che un approfondimento o variazione della sua tesi sullo sviluppo del pensiero umano; la modernità, o con l'espressione pascoliana "l'enorme quantità dei dati della nuova scienza", non può far dimenticare un aspetto fondamentale della vita umana: la

semplicità /mentalità giovanile/ è un fattore decisivo di ogni singolo uomo, e nonostante ogni sviluppo scientifico l'uomo adulto conserva una gran parte del suo altro "io", quello fanciullasco, ingenuo, semplice. Di conseguenza ogni tipo di poesia che tende a esprimere la vera e profonda verità della vita deve prendere in considerazione questo indiscutibile fattore psicologico.

Per il nostro discorso è particolarmente interessante il sesto capitolo. Fin dalle prime pagine del saggio risulta intuibile che il poeta addossandosi "il vestito del fanciullino" altro non faceva che creare un'immagine artistica, formare una vera finzione letteraria. Sarebbe ingenuo pensare che il Pascoli nella sua maturità artistica, nel periodo della sua più raffinata attività letteraria /cfr. Canti di Castelvecchio!/, prendesse sul serio e alla lettera il ruolo del fanciullino e recitasse con convinzione la parte - anche se da lui inventata - di una figura puramente artistica. La risposta del poeta all'accusa secondo la quale "il Pascoli ha equivocado scambiando e confondendo in uno ideale fanciullezza che è propria della poesia con la realistica fanciullezza" /Croce/ è frequente in questo sesto capitolo, dove l'autore fra l'altro scrive: "Tu sei un fanciullo: ora non tutti sanno distinguere te fanciullo da me vecchio e perchè mi sentono e vedono bamboleggiare qualche volta credono volentieri che io bamboleggi sempre, anche quando lavoro sul serio per guadagnarli la vita. Per ciò essi meno apprezzano quei lavori seri e io minor utile ne ricavo." /p. 17./

Crediamo che queste frasi non richiedano nessun commento.

Trascurando il settimo capitolo, che consta di una sola poesia programmatica, con l'ottavo capitolo si arriva alla parte più impegnativa e nello stesso tempo più problematica dell'intero articolo. E proprio in questo capitolo che il poeta tenta di determinare teoricamente le basi della sua estetica letteraria.

Il poeta incomincia il suo ragionamento affermando che la poesia, in quanto tale, deve esprimere la verità che non può essere però "una verità naturalista", perchè sotto i fenomeni naturalisti /cioè esteriori/ ci sono le radici di un'altra verità: quella più profonda ed essenziale. La poesia, se si considera vera poesia, deve esprimere quest'altra verità. Trovando la "vera verità", o "la realtà" delle cose, il "profondo" senso della vita: "la poesia in quanto è poesia, la poesia senza aggettivo, ha una suprema utilità morale e sociale." /p. 19./

"L'utilità morale e sociale" della poesia è - continua il poeta - "trovare nelle cose, come ho a dire? il loro sorriso e la loro lacrima; e ciò si fa da due occhi infantili che guardano semplicemente." /p. 20./ E continuando: "Or dunque intenso il sentimento poetico è di chi trova la poesia in ciò che lo circonda e in ciò che altri soglia spregiare, ma non di chi non la trova lì e deve fare sforzi per cercarla altrove." /p. 21./

Con questi passi si è arrivati al centro dei punti cardinali della logica e del ragionamento pascoliani: il poeta definisce chiaramente la sua posizione. La poesia deve esprimere la verità; la verità è utilità /morale e sociale/;

quest'utilità si trova solo in ciò che è vicino al poeta, che lo circonda, nelle "cose piccole".

Non ci stupisce dunque-essendo una conseguenza logica di tutto il suo modo di pensare - che il poeta arrivi dopo queste considerazioni a una critica negativa della poesia esotica tout-court, tenendosi lontano da quella corrente decadentista della poesia contemporanea. D'altronde è anche vero che il Pascoli, non solo in questo saggio, ma durante tutta la sua attività letteraria, rifiutava la poesia esotica; è giustificabile dunque come tre pagine di questo articolo siano dedicate alla critica negativa di tale corrente.

Due seguenti - il nono e il decimo-capitoli sono dedicati a un'analisi della poesia classica, più precisamente a due poeti classici: Virgilio e Orazio. Non è nostro scopo approfondire molto l'analisi di questi capitoli, dato che hanno poco in comune con il nostro discorso; ci limitiamo dunque a fare una sola osservazione.

Il Pascoli "latino", autore di versi latini e vincitore di molti premi letterari per le poesie latine non è stato studiato ancora con opportuna serietà critica, sebbene dovesse essere, senza dubbio, la poesia latina da lui studiata ed esercitata in stretto rapporto con la sua poesia italiana. Un'analisi delle sue poesie latine servirebbe sicuramente anche a capire meglio la sua complessa e contraddittoria figura umana e letteraria. In questo senso ci sembrano originalissime le osservazioni del poeta ungherese Mihály Babits sul Pascoli, che trovò in lui, e specialmente nella sua poesia latina, un fenomeno caratteristico della poesia europea di fine secolo.

Per questo riteniamo utile presentare qui alcune sue osservazioni sul Pascoli latino; nella sua "Storia della letteratura mondiale" il poeta ungherese scrive: "Com'è originale, profondo poeta il Pascoli del periodo di Myricae che è una parola di virgilio in senso di "cespuglio" che simboleggia e temi del "poeta campestre". L'arte del Pascoli può essere caratterizzata semplicemente: adottava lo stile e la maniera classici e decadenti ed i toni virgiliani alla poesia italiana, ai suoi temi intimi e moderni. Le sue poesie d'esordio sono myricae nel senso preciso della parola: scriveva dei versi-diciamo-botanici. Ma, col passare del tempo, i suoi temi diventano sempre più universali, la sua arte sempre più profonda.

I suoi epyllion latini, che alludono i tempi della nascita del cristianesimo, non sono ricostruzioni di una poesia definitivamente morta. Quella poesia è ancora viva in Pascoli, sebbene intorno a lui il mondo sia profondamente cambiato. La poesia latina del Pascoli è simbolo della situazione di tutta la lirica moderna. Il mondo si è dimenticato non solo del latino, ma anche della lingua vera della poesia. Il Pascoli è l'ultimo anello della catena di uno sviluppo intellettuale dell'Europa moderna che dalla poesia stessa intendeva creare un mondo nuovo al posto del vecchio mondo morto, come aveva già prima tentato E.A. Poe."¹⁰

L'intero capitolo undicesimo serve a riassumere i precedenti e a introdurre i seguenti che contengono le osservazioni del poeta sulla letteratura contemporanea. Essendo dunque - come si è già detto - questo capitolo un riassunto o ripensamento di tutto il precedente, non ci tratteniamo a lungo, limitan-

doci a citarne alcune osservazioni che, nonostante una certa ripetizione, portano anche elementi nuovi.

Mentre nei capitoli precedenti era la poesia in generale, in questo capitolo troviamo la definizione della funzione del poeta, sotto l'aspetto dell' "utilità morale e sociale". Scrive nell'undicesimo capitolo: "Il poeta se è e quando è veramente poeta, cioè tale che significhi solo ciò che il fanciullino detta dentro, riesce perciò ispiratore di buoni e civili costumi d'amor patrio e familiare e umano. Ma il bambino non è un bambino che s'impanchi a far lezione quotidiana d'amor patrio o d'amor paterno e materno ai suoi fratellini e anzi ai suoi nonni e zii. Chi pretende che faccia questo, vuole che il fanciullo sia un vecchio noioso, vuole, insomma, che non esista la poesia. /p. 31./ E altrove: "Il poeta è colui che esprime la parola che tutti avevano sulle labbra e che nessuno avrebbe detta. Ma non è lui che sale su una sedia o su un tavolo, ad arringare. Egli non trascina, è trascinato; non persuade, ma è persuaso." /p. 30./

Il saggio pascoliano dal dodicesimo al quindicesimo capitolo dimostra un carattere completamente diverso e nuovo. Il poeta avendo esposto ed anche esaurito ormai quasi tutti gli aspetti particolari della sua poetica, incomincia un ragionamento, pieno di motivi lirici, e di una passione intellettuale, sulla "poesia degli altri", criticando la poesia italiana sia antica che moderna secondo criteri ben determinati, in base a una concezione nuova della poesia. Queste pagine dell'articolo hanno un'importanza particolare in quanto le idee della poetica del "fanciullino" diventano più chiare nel contesto di questa nuova visione artistica e ser-

vono come punto di partenza anche per una nuova concezione critica. Il tono appassionato di questa parte dell'articolo lo segna e preannuncia quello dei teorici futuri dell'avanguardia italiana. Il carattere polemico e antiletterario del saggio pascoliano si afferma definitivamente su queste pagine, in cui è evidente una voglia chiaramente avanguardistica dell'autore di cambiare completamente e di riformare non solo la poesia, ma tutto il sistema culturale in Italia. Sono queste le posizioni di un Pascoli che si considerava non soltanto riformatore della poesia, ma poeta-vate, esponente di una particolare mentalità intellettuale che non vuole avere niente in comune con "gli altri" della letteratura italiana.

Il poeta, nell'introduzione a questa sua critica "mittante", parte da un'affermazione in cui allude agli errori dell'organizzazione culturale, al falso gusto del pubblico letterario che costringono il poeta ad agire in una direzione determinata: "Perché la poesia, costretta a essere poesia sociale, poesia civile, poesia patriottica, intristisce sui libri, avvizisce nell'aria chiusa della scuola, e finalmente ammala di retorica e muore. E noi di pseudopoesia ne abbiamo tanta. Ma in Italia la pseudopoesia si desidera, si domanda, s'ingiunge. In Italia noi siamo vittime della storia letteraria." / p. 33./

È cosa alquanto logica come il poeta, che nella sua attività letteraria cercava di superare i canoni naturalistici dell'estetica letteraria, assuma adesso una posizione negativa di fronte a tutta la critica positivista.

"Mi pare-scrive-che delle lettere si sia ingenerato un con-

cetto falso. Le lettere sono gli strumenti delle idee e le idee fanno di sé tanti gruppi che si chiamano scienze. Ma noi, fissati sugli strumenti, abbiamo finalmente dimenticato i fini. Quindi avviene che abbiamo, come fisici, filosofi, storici, matematici, così letterati che credono che non ci si debba occupar d'altro, e stimano, io vedo, che la loro sia la più nobile delle occupazioni." /p. 34./

E dimenticandosi - continua il poeta - dei fini della letteratura, si arriva a un'attività, quella della critica contemporanea, che non serve più né a giudicare la poesia né a orientare il pubblico. "Affermiamo che progredisce, che decade, che nasce, che muore, che risorge, che rimuore. In verità la poesia è tal meraviglia che se voi fate ora una vera poesia, ella sarà della stessa qualità che una vera poesia di quattro mila anni sono. E quindi né c'è poesia arcaica, romantica, classica, né poesia italiana, greca, sanscrita; ma poesia soltanto, soltanto poesia ... e non poesia." /p. 35./

Si sente qui la voce del poeta offeso dalla critica; il suo giudizio di carattere generico contiene anche delle contraddizioni che derivano senza dubbio dalla sua concezione avanguardistica, ma nell'assolutizzare la vera poesia si sentono chiaramente le idee del neoidealismo in ascesa in Italia. Non pare casuale che il poeta arrivi nella sua argomentazione allo stesso risultato dove arrivò, partendo da un'altra angolazione il suo grande avversario, Benedetto Croce nel formulare le categorie fondamentali del suo giudizio estetico: "poesia-non poesia".

Ma il Pascoli non si ferma alla condanna della critica in generale e della storia letteraria. Cerca di esporre

le sue posizioni sulla poesia italiana, sul suo sviluppo, sulle fasi della sua storia. Le affermazioni del poeta sono talmente originali che riteniamo utile presentarle qui in modo riassuntivo.

Secondo il Pascoli i difetti della poesia italiana risalgono alle sue origini. Perché manca in Italia una vera poesia? - pone la domanda. E la risposta è la seguente:

1. "In Italia mai fu amata la poesia elementare e spontanea."
2. "La poesia italiana sempre ha avuto innanzi a sé dei modelli stranieri."
3. Noi abbiamo specchiato il nostro stile nell'arte latina, come i latini avevano fatto con i greci.
4. Amiamo troppo l'ornamentazione. Il fanciullino italiano non ruzza che ben vestito e ben pettinato.
5. Noi vogliamo farci sempre onore. E anche più che a noi badiamo al pubblico: guardiamo con la coda dell'occhio i grandi che stanno a vederci; e così facciamo tutto senza garbo e senza scioltezza.
6. Tutto da noi si fa a concorso, e tutto si dà all'asta, e tutto si conclude con la premiazione.
7. Noi studiamo troppo per poetare; ed è superfluo aggiungere che, per sapere, studiamo troppo poco. Mettiamo lo studio, dove non c'entra.
8. Ma noi italiani siamo, in fondo, troppo seri e furbi, per essere poeti. Noi imitiamo troppo. E le scuole ci legano." /pp. 37-40./

Si vede in queste pagine, non interamente citate del Pascoli un'accusa aspra; si tratta di una critica talmente negativa e pessimista che sarebbe difficile accettarla a qualsiasi lettore o studioso della letteratura italiana. L'abbiamo citata per dimostrare quello che all'inizio di queste pagine abbiamo precisato come punto di partenza: Il Fanciullino del Pascoli prima di tutto è un pamphlet con tutte le caratteristiche di questo genere letterario.

Nella sua posizione critica, nel modo di formare il suo giudizio il poeta si è completamente allontanato dal suo punto di partenza; si è dimenticato della finzione del fanciullino. Nella sua posizione avanguardista si presenta invece nei vesti del poeta-vate, del riformatore di tutta la poesia italiana.

Nella sua visione pessimista, in questa sua volontà estremista di cambiare tutto il sistema culturale-letterario italiano si vedono i segni di una nuova mentalità intellettuale: quella del poeta decadente. Rovinare poi, sulle rovine, ricostruire il vecchio edificio della cultura, soluzione considerata come l'unica possibilità di salvare la poesia: è questo il problema centrale di tutto il decadentismo non solo italiano, ma europeo.

Con la condanna della poesia italiana e con la critica dei costumi e della mentalità dei poeti italiani, l'articolo del Pascoli praticamente si chiude. Il poeta dedica ancora una volta un capitolo /XIX/ a una poesia programmatica; ci sono negli ultimi capitoli ragionamenti e osservazioni personali sul rapporto vita-lingua, ma gli ultimi tre capitoli sono effettivamente un riassunto della sua posizione, e dimostrano chiaramente che il Pascoli esaurendo

il suo tema termina tutto l'articolo con un riassunto un po' erudito che contiene logicamente anche ripetizioni. Arrivati alla fine del nostro discorso riteniamo utile darne un breve riassunto.

Abbiamo tentato di dimostrare attraverso la presentazione e l'analisi dell'intero articolo pascoliano che c'è bisogno di una sua rivalutazione; la poetica del fanciullino deve avere un nuovo ricollegamento alle idee concettuali del Pascoli e alla sua intera attività letteraria.

Era il Fanciullino in cui il Pascoli abbozzò teoricamente la sua concezione artistica, perciò il Fanciullino, per il suo carattere polemico offre anche certe contraddizioni; oltre ai motivi polemici vi è una nuova visione artistica contenente anche aspetti di una psicologia moderna. Si vedeva che il Nostro aveva usato due delle categorie freudiane: quella della motivazione e quella dell'energia, tutte e due essenziali per una moderna percezione dell'arte.

Il Pascoli ha intuito in modo del tutto originale il valore della malattia sociale, il mito che ha invaso tutta l'Europa del decadentismo e per difendere i valori della letteratura si è creato un mito: il mito dell'anima fanciullesca. Ha presentito con impressionante chiarezza e temi dell'alienazione, nel rapporto tra uomo e società e, ancora più sottilmente, nel rapporto uomo-società-cultura.

La nuova letteratura, che pure nasce lirica, promuove anche il fiorire della narrativa, come mito di riconciliazione con la realtà; e istanza quindi una civiltà letteraria più complessa, ove si affacciano i grandi protagonisti del Novecento europeo, ove il Pascoli occupa un posto importante.

N o t e

1. Benedetto Croce: Intorno alla critica della letteratura contemporanea e alla poesia di Giovanni Pascoli, Bari, 1912. p. 87.
2. Emilio Cecchi: La poesia di G. Pascoli, Bari, 1912. p. 66.
3. Cfr. Carlo Salinari: L'imperialismo e la letteratura decadente, in "La critica della letteratura italiana" p. 1519; Alberto Asor Rosa: Scrittori e popolo, Einaudi, 1970. pp. 75-76.
4. Vedi Giuseppe Petronio: Civiltà nelle lettere, Einaudi, 1970. pp. 806-808.
5. Gianfranco Contini: Letteratura dell'Italia unita, Sansoni, 1968. p. 251.
6. Carlo Salinari: Miti e coscienze del decadentismo italiano, Einaudi, 1958. pp. 108-172.
7. Maria Pascoli: Lungo la vita di Giovanni Pascoli, Mondadori, 1961. p. 477.
8. Pensieri e discorsi di Giovanni Pascoli, Bologna, N. Zanichelli Editore, 1928. Il fanciullino pp. 1-56.
9. Ibid. p. 6. Le citazioni seguenti sono prese da questo volume.
10. Babits Mihály: Az európai irodalom története, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1957. p. 472.

Erzsébet Timár:

I MOTIVI DELL'ILLUMINISMO NEL CARTEGGIO DEI

FRATELLI VERRI

Il 19 ottobre del 1766 Alessandro Verri e Cesare Beccaria partono per Parigi per fare una visita agli enciclopedisti francesi, con la lettera di raccomandazione di Paolo Frisi. Dopo questo viaggio proseguito da Parigi a Londra che durava per diversi mesi, Alessandro viveva per quasi trent'anni a Roma, tanto per le circostanze familiari insopportabili quanto per le sue relazioni sentimentali. Il distacco dal fratello e ottimo amico Pietro formava tra loro quel carteggio che diventò nel secolo XVIII un genere letterario molto di moda e il quale è per noi un documento importantissimo, non solo dal punto di vista della conoscenza del rapporto dei due fratelli, ma nello stesso tempo per quella sociale, culturale e letteraria del '700, dato che riceviamo un'immagine autentica, particolareggiata ed enciclopedica dai due illuministi in ogni campo di questo periodo.

Questo carteggio settimanale finì nel 1797 con la morte di Pietro. Le prime lettere di Alessandro parlano dell'accoglienza magnifica di Parigi al Beccaria; di un'accoglienza, simile a quella riservata al Bernini dal Re Sole. Adesso viene accolto un ospite italiano dai filosofi nel cuore di Parigi, "con adorazione come una stella", nella luce della quale si riscalda Alessandro. L'unico merito di questa "stella" è di aver scritto un libro contro la tortura, la pena di morte,

la superstizione e la crudeltà. E qui non si tratta di un ossequio dovuto all'Italia dell'umanesimo e rinascimento, ma di una concordanza internazionale nel secolo dei lumi. Alle accoglienze del Morellet, del Diderot, il quale fu "l'incarnata semplicità", a quella del "piccolo e amabile" D'Alambert, il Beccaria "tutto moglie" risponde con una melanconia seccante, tornerà prevedibilmente fra poco in Italia, - scrive Alessandro a Pietro da Parigi.

Nei primi giorni a Parigi Alessandro Verri poteva risplendere soltanto nel riflesso del Beccaria, finché il Morellet non lo presentò in una compagnia di Parigi come lo scrittore dell'articolo su Giustiniano, che sciolse tra i francesi loquaci finalmente la sua timidezza. "O, se sapessero - scrive a Pietro - che questo viso onorato nasconde tanta passione bassa, tanto carattere bilioso, tanta ingratitudine. Sai che sono capace di odiare, proprio, perché sono capace di amare. Non mi disturba di disprezzare qualcuno, anzi, sono contento di esser fatto così."¹ Queste sono le sensazioni più intime di Alessandro, per le quali è incapace di rallegrarsi che il famoso Beccaria attira tanta gente nella loro casa, in cui si tratta del Caffé, dell'attività letteraria di Pietro. Ognuna di queste lettere fa fede di un'ira profonda ed invidia contro il Beccaria, benché Alessandro lo neghi così "l'invidia sta lontano da me, non così il desiderio d'esser onorato."²

Pietro fa dei commenti alle lettere di Alessandro scritte da Parigi, poi da Londra, ma in queste non possiamo notare ancora quell'invidia, a seguito della quale si romperà la sua amicizia con il Beccaria, perché questa rottura ha altre ragioni e non proprio lo splendore del Beccaria a Pa-

rigi. Adesso Pietro s'interessa più del carattere del Voltaire, della sua personalità di scrittore, il quale è un'anima affine a lui. Essi lavoravano nello stesso tempo agli studi storici, che suppone un'affinità spirituale fra i due scrittori. Peraltro egli pensa a questo tempo di tradurre in francese i suoi articoli apparsi sul Caffé e farli pubblicare in un volume, ma non pensa affatto di farli correggere con il Morellet - traduttore del "Dei delitti" - temendo il suo rifiuto.

Dopo la grande Parigi, Londra sembra infinita; le strade sono così ordinate, e illuminate, come nessuna a quel tempo in Europa. La Londra magnificamente illuminata gli ricorda la Milano scarsamente illuminata. /Fra gli stranieri del '700 che capitavano in Italia, anche Lalande osserva la mancanza dell'illuminazione pubblica, realizzata soltanto nel 1786 per decreto del re Ferdinando./ Davanti ai signori nobili passava un lacché per tenere la fiaccola, altri brancolavano nel buio. Le case non erano numerate, eccetto quelle della via principale. Esse non hanno nomi, vengono menzionate in connessione con le chiese circostanti.

Era una sorpresa enorme per il Beccaria e per il Verri la visita fatta dallo Sterne, ma erano invitati anche al pranzo della Società Scientifica Reale, dove Alessandro godeva di una grande popolarità e in seguito Mr Morton, il segretario scrisse a Paolo Frisi: "Gratias ago tibi maximas pro D. Comite de Verri iuveni ingenuo et vere illustri: si plus habeas eiusdem fabricae /quod valde dubito/ omnes quaeso mihi mittas."³

Altrimenti gli salta agli occhi a Londra che il popolo vi regna liberamente, sente e fa sentire la sua libertà. Chi non si accontenta di essere uomo, deve fuggire da Londra, perché i marchesi e conti non ci si sentono bene. Per poter

provare questa sensazione, si deve appartenere al popolo. Gli inglesi sono poco cortesi come albergatori. Questo è diverso in Italia, dove gli stranieri vengono festeggiati. Di questa lettera scritta per così dire a nome della libertà, Pietro reagisce soltanto alla parte, che tratta la libertà: "quale e la tua opinione dopo il grande giro fatto sulla nostra Terra? O periamo e veniamo oppressi dalle potenze straniere, o i popoli avranno la libertà. L'Inghilterra già possiede la libertà, però, dipende tutto della conquista della ragione."⁴

vale la stessa cosa per Roma che sorveglia l'Europa, mentre dovrebbe sorvegliare meglio il Campidoglio. Parigi, Londra, Madrid non sono più città periferiche che aspettano il comando dell'"urbis et orbis". Roma dovrebbe guardare intorno alla propria casa e lasciar mangiare del suo pane anche ai sudditi e non lasciare regnare la miseria. Se Roma non cambia politica - scrive Pietro Verri - si accorgerà della piaga quando non si potrà curarle. Ora deve pensare a essere piuttosto il padrone della Romagna che il giudice degli altri Paesi. Ogni mese di ritardo aiuta la rovina. È arrivato il tempo adatto a pensare alle finanze, all'agricoltura, al miglioramento dello stato dei sudditi, insomma al governo. Ma per questo ci vuole un cambiamento sociale. È importante anche la libertà di stampa e l'accettazione della cultura dei popoli vicini, per non rimanere al di sotto.

Il 14 ottobre del 1767 in una sua lettera Pietro fa sapere a suo fratello la pubblicazione di un libro, scritto in Svizzera, con buona italianità, con giusta sentenza sulle riforme italiane. Il Frisi ne è contento, ma a Roma non piacerà certamente. "Vi si tratta di preti, monaci, di scienze,

della pubblica felicità e di altre cose importanti. Esso rispetta la religione, restringe la giurisprudenza nel suo territorio, confina la superstizia".⁵ Poi osserva di voler raccontare le cose, seguendo lo stile precedente, benché senta che il suo racconto è un po' a mosaico che ha le sue parti ben scritte, invece mal composte e così sembrano piuttosto tele da dipingere che immagini vere. Se tutto andrà bene, otterranno la forma di una immagine vera e rimarranno sempre presenti nella mente del lettore. Cerco sempre la semplicità e la chiarezza. Prima di tutto devo mostrare i vantaggi della ricerca del vero al pubblico".⁶

Per ottenere l'interesse del pubblico nella ricerca della verità, lo si deve smuovere. Lo faceva il Rousseau, il Voltaire, il Diderot, le cui opere infiammavano il nostro secolo. Il lettore deve sentire per così dire il delirio dello scrittore.

Non ha le stesse pretese il giovane Alessandro Verri, che ama piuttosto i libri, attraverso i quali è capace di entrare nell'intimità di un secolo e così di viverne le caratteristiche. Le sue esigenze vengono appagate per mezzo delle cronache, dei libri grotteschi, delle descrizioni di feste, di nozze, notizie di matrimoni. Queste descrizioni sono adatte per far' vedere la gente diversamente dalle rappresentazioni teatrali. I classici o'insegnano dal di fuori, mentre quest'ultime lo fanno dal di dentro. Alessandro dice one e più vicino alla gente "vista nel fango" che al ricco.

Dalle lettere di Pietro erompe la voce del desiderio di un'evasione desiderata dal torpore. Egli da notizie delle sue occupazioni dell'ufficio, dei suoi studi, mentre rimpiange la libertà di parlare dei tempi del Caffé. Egli chiarisce dili-

gentemente gli avvenimenti politici, inserendovi aneddoti. Dei rischi della sua carriera politica parla soltanto con suo fratello minore il quale lo ascoltava sempre con ardore anche nel passato. Il 27 agosto del 1767 scrive a proposito Alessandro da Roma a Pietro "devo tutto a te al mondo. Tu hai stillato in me i sentimenti e la cultura; tu mi hai sempre incoraggiato per andare avanti negli studi, mi hai salvato dalla tirannia di casa, mi hai appoggiato in tutto. Tu sei - non so come dirti - mio fratello, mio amico, mio padre".⁷ Si scambiano spesso nelle loro lettere opinioni sull'oppressione della casa paterna, della quale sono vittime tutt'e due e dalla quale non si sono liberati mai, perché non si può chiamare una liberazione la fuga di Alessandro a Roma. Il loro carteggio dipinge l'immagine vera ed autentica delle lotte di una famiglia, all'età del trapasso da una società chiusa, a quella costruita sulla base di relazioni umane più libere. Ciò ha tanto più grande valore, perciò essi scrivono senza pregiudizi, con sincerità, sull'immagine della critica illuminista. Dopo la 900-ma lettera essi festeggiano, le lettere vengono legate in volumi e destinate ai posteri "dal cuore tenero" e sperano che anche dopo cent'anni ci sarà chi apprezzerà i loro scritti. "Non abbiamo il coraggio di descrivere tutto, - scrive Pietro - e benché le nostre lettere siano le cronache degli avvenimenti, lasciamo assai al racconto orale, ma le cose accadute all'estero ci si trovano tutte".⁸

E se qualche volta la loro critica della società contemporanea è aspra, la fanno esprimere per la bocca altrui, come per es. in questo caso "Signore, lei sa, che l'Italia è il Paese dei preti? Qui possiede la Chiesa tutto e forse

questa è la causa principale della miseria. Questo è il Paese delle parole, dove si parla prima e si pensa dopo. Il reo viene prima punito, poi messo sotto processo. Chi depone nel tribunale è libero, chi nega, sarà messo al rogo. L'anima della gente si trova in una città, il corpo in un'altra. Le leggi più importanti non hanno nessun onore di fronte a quelle della Chiesa".⁹

Quando nel 1773 Pietro sarà nominato consigliere di Stato, è contento, ma gli dispiace nello stesso tempo di non poter' guidare con efficacia i progetti riformativi del governo austriaco. La Lombardia era considerata il "campo sperimentale" degli austriaci e benché avessero ascoltato anche il parere dei riformatori, decidevano gli austriaci. Ciò risultava in due territori: nell'insegnamento e nell'amministrazione. Pietro ed Alessandro vedono chiaramente che la colpa è da ricercare nella divisione dell'Italia in piccoli Stati e nel fatto che essa non possiede le virtù delle grandi monarchie. Le teste sono piene di superstizione, mentre questo si predica che il secolo XVIII è l'età della filosofia e del lume.

C'interessa invece quanta parte aveva Pietro Verri nelle riforme del governo lombardo. Di fronte al radicale Pilati o al Ristori, che dai collaboratori del governo austriaco furono esclusi, cioè licenziati, il Verri, affettatore dei segni esteriori delle speculazioni politiche, trovava Milano uno spazio stretto all'affermarsi politico. Egli riteneva, che Milano non lascerà il campo a nessuno per farsi valere. Quest'ambizione insoddisfatta è una delle ragioni stimolanti che lo avevano spinto a immergersi nel sistema politico-despotico dell'illuminismo, con particolare riguardo al governo di Vienna,

del quale egli riconosce l'insufficienza. "Nonostante il despotismo in cui nascevo ed ero allevato, le mie idee sono diverse da quelle degli schiavi, ma i miei sentimenti sono quelli dell'uomo libero ... Se nascevo in Inghilterra o in Francia, sarei un uomo come gli altri; ma perché sono nato in Italia e specialmente a Milano, non sono capace a sfogarmi che in iscritto. La rivoluzione francese forse si espanderà anche in Svizzera e allora sarà presente l'esempio anche ai nostri figli. Lo dia il cielo! Amo la mia patria, rimpiango i suoi mali prima che svanisse la speranza della risurrezione."¹⁰

Lo interessa l'impulso nuovo della vita, il contrasto delle forze svegliato dal movimento dell'illuminismo. Ciò si sente dalle righe in cui parla del fanatismo degli enciclopedisti, alle quali Alessandro - tutt'altro che rivoluzionario - risponde con "tranquilla profondità", "modestia" e simili espressioni. In Pietro possiamo scoprire l'affinità con il Machiavelli, in quanto anche questi si rivolge verso i problemi politici, verso la forza e l'impulso nuovo della vita.

È cosa naturale, che nel secolo XVIII dal punto di vista di giudicare la cultura e l'economia, la realtà politica mostra una nuova faccia più complessa, più sviluppata. Pietro ha fiducia nella Francia rivoluzionaria, che non può essere annientata da nessuna potenza straniera. Egli è sicuro, che se la Francia avrà una costituzione, diventerà fra poco il Paese più ricco, più forte e più felice dell'Europa. Ciò farà sentire l'influsso nel futuro degli altri popoli, perché la fiamma avvampata in Francia non è altra, che "un sentimento universale del popolo ... un ribrezzo violento verso gli oppressori".¹¹ Egli spera, che i secoli dell'oscurità finiscano, e gli spiriti illuminati guidino i popoli verso

la felicità. Pietro Verri domanda se l'Italia è abbastanza matura per ricominciare un movimento democratico. "Non siamo forti abbastanza e quindi siamo indegni perché regni da noi la virtù. Possiamo capitare così, come i greci, prima saremo i modelli, poi la feccia dell'Europa. Se non s'illumina prima il popolo e la nobiltà non si piega, una rivoluzione porterà per noi la rovina e la turbolenza paragonabile alla lotta dei guelfi e ghibellini".¹² Il regno senza successo e povero di riforme di Leopoldo II accresce ancora di più la simpatia del Verri verso la Francia. Egli considera gli orrori della rivoluzione come mali necessari, una confusione transitoria, che guida la gente alla libertà. Egli si ritira nella sua casa di Ornago, quando alla seduta dei decurioni dovrebbe dichiararsi contro i francesi. Questa volta viene accusato di giacobinismo e rompe l'amicizia con Gian Rinaldo Carli, in cui vedrà da allora in poi un aristocratico incurabile.

Il parere di Alessandro sulla rivoluzione francese è chiaro. "Ricevo le gazzette di Francia che in questa montagna sono un monumento unico, ed in esse come in uno specchio vado considerando la cieca depravazione della poc'anzi più colta e leggiadra nazione d'Europa, e forse la più ingegnosa di tutte. Un sublime delirio, una stoltezza magnifica e pomposa, tutte le frasi destinate alla magnanimità e alla virtù, trasportate al furore ed al vizio, sono un oggetto grande e abominevole e meraviglioso".¹³ Egli considerava la repubblica veneta, come il migliore esempio di buon governo.

Alessandro non salutava con entusiasmo la rivoluzione francese, ed accorgeva molto tardi l'importanza di essa, come tanti artisti o letterati di quel tempo. Proprio in quel tempo si dedicava a quell'opera, che gli avrebbe procurato fama

enorme, le "Notti Romane", apparse nel 1792. Le preparazioni di quest'opera gli succhiavano tutta l'energia. La scoperta delle tombe degli Scipioni per lui, che viveva con essi da tanto tempo, significava ben altro che allo spettatore ignaro della loro storia. L'umanità del '700 sta in quest'opera di fronte alla violenza e barbarità dei romani antichi. Egli vede negli avvenimenti della rivoluzione francese la risonanza di questi. Tutto questo è comprensibile, se si pensa al lungo soggiorno a Roma. I nobili visitati da Alessandro temono assai la rivoluzione e gli organizzatori di essa. Essi sentono esterrefatti il supplizio del Re a Parigi, l'uccisione del Bassville a Roma. A Pietro le confusioni della rivoluzione rimangono cosa trascurabile di fronte ai risultati ottenuti da essa. Alessandro è d'altro parere. "Non ci siamo intesi con mio fratello in politica - scrive - invece siamo d'accordo in altre questioni."

Nel 1782 scrive Alessandro Verri: "Sono stato per la seconda volta alle tombe degli Scipioni, scoperte già quasi interamente. Si trovano sotto la casa di un vignaiuolo accanto alla Via Appia Antica, fuori della Porta Capena, menzionata anche dal Cicerone. Qui erano sepolti i Metelli, e gli Scipioni. La casupola fu costruita nel suolo di tufo, sopra gli scavi di una grotta sotterranea, dove furono deposte le urne. Alcune di queste sono fatte di pietra molle con delle lettere incise appena visibili e dipinte di rosso. La pietà della fortuna le ha conservate fino ai nostri giorni. Le altre urne sono adornate di bella scrittura. il senatore veneziano Quirini ha portato via il cranio di uno degli Scipioni, Monsieur Dutens un dente di essi in una scatola. Io non saprei dire quale parte delle loro ossa avevo trafugato, perché gli scavatori hanno mescolato i resti valorosi, ma la loro gloria ed il loro nome rimarranno vivi per

sempre e scamperanno a tali usurpazioni. Io mi rammarico assieme ai miei amici antiquari, del modo di agire della Camera Apostolica che fa eseguire gli scavi: perché invece di lasciare i cimeli della famiglia famosa lì al posto, li fa portare dentro ai Musei del Vaticano a si cura poco di conservarli. Al luogo dove si trovano adesso le ossa, è difficile l'accesso per la discesa assomigliante a una miniera. Conviene andare avanti con cautela a capo chino, perché le urne si trovano in alto, la terra è rinforzata con degli archi, gli operai lavorano fra circostanze difficili nella paura di essere sepolti dalle macerie. Si dovrebbe comprare la casa insieme con il vigneto, demolire l'edificio deteriorato ed aprire una nuova scavatura, portando fuori le tombe onorate. Ma la Camera Apostolica non ha soldi a questo scopo."¹⁴

Queste righe ci tradiscono la curiosità dell'archeologo, il quale non nasconde la sua gioia, quando Roma arricchisce in seguito agli scavi archeologici intensi. Nel '700 si assiste ad un interesse enorme in tutto il mondo verso l'archeologia. Alessandro Verri ci dà notizie di un inglese di nome Jenkins, il quale venuto in Italia con sette paoli, si è arricchito con gli oggetti d'antichità. Anche Goethe lo menziona nelle "Italienische Reise". Lo Jenkins fondeva un museo nel 1787. Seguendo il suo esempio cominciavano ad arricchire la raccolta capitolina. Il papa Clemente XIV apriva una nuova ala del museo, che hanno denominato più tardi Museo Clementino. Ma il fervore archeologico di raccogliere s'infiammò veramente soltanto verso la fine del secolo, quando dissotterravano le antichità così, "come le massime di Gregorio VII". Ciò dà un impulso alla vita economica dell'Italia, perché

l'invasione gli stranieri dagli altri Paesi. I Fratelli Verri si scambiano monete preziose tra loro nel 1775, di questo si tratta spesso nel loro carteggio.

Non soltanto i cimeli delle età antiche, ma erano scoperte anche i tesori delle miniere a Civitavecchia, fra l'altro piombo, che conteneva argento e rame. Le vecchie carte topografiche testimoniano della presenza di molte miniere trascurate, per es. miniere di cristallo, di antimone ed alabastro. Alessandro propone di aprirle e inoltre di fondare una fabbrica di lino. Queste iniziative sarebbero lucrose dal punto di vista dell'economia nazionale. Si dovrebbe pensare anche al restauro del porto di Civitavecchia e alla bonifica delle paludi pontine.

Alessandro Verri si lamenta a Roma delle cattive condizioni finanziarie in cui vuole aiutarsi con il comprare monete vecchie dai contadini che vengono a Roma, e a venderle a prezzo più alto. Il suo servo "aggredisce" i contadini alla porta della città. Egli si vanta della sua tarquillina che vale 7 zecchini. Possiamo constatare il contrasto della ricchezza-povertà, piuttosto dalle lettere di Alessandro, il quale osserva gli abusi dei preti e degli aristocratici a Roma. Egli nota che "in questo Paese può accadere tutto. Manca continuamente qualche cosa, momentaneamente tutto, eccetto il pane. Il principe Borghese ha più di 100.000 scudi di rendita, il principe Corsini ne ha press'a poco 80.000. Come può essere possibile questo? Due e tre case grandi si uniscono ed accumulano ora questa, ora l'altra cosa. In quest'anno per es. accaparravano tutto l'olio del commercio e adesso lo vendono a prezzo altissimo. In questo Paese la ricchezza si divide disugualmente, cosicché una dozzina all'incirca delle case ha più soldi, che

tutte le altre parti del Paese."¹⁵ - scrive Alessandro il 21 agosto del 1771. Ecco dove sono arrivati i discendenti dei Fabii e dei Cincinnati. Se Alessandro non avesse quella relazione che lo tiene a Roma, l'avrebbe già certamente lasciata. Entrambi sono dispiacenti, che Roma si gode di così poco apprezzamento in tutta l'Europa. Pietro infonde coraggio nel fratello, animandolo di rimanere a Roma, finché è contento, perché si nasce una sola volta, il male c'è dappertutto dove c'è il bene, sarebbe una follia andare altrove. Si deve godere la vita, la sensazione divina dell'amore, perché questo governa tutta la vita e dà al carattere umano una bellezza affascinante.

La bella e intelligente marchesa Boccapadule tiene legato Alessandro a Roma, il quale rende conto delle sue tempeste sentimentali nelle sue lettere, considerano sé stesso ora il più fortunato, ora il più tenero uomo del mondo. Non sarebbe capace a svelare le sue passioni a nessuno, soltanto al fratello. Egli confessa, che i suoi tormenti andavano al colmo. In questo stato d'animo si sente incapace di lasciare Roma. "Lo stesso pensiero di dover lasciare la donna amata mi fa paura."¹⁶ Egli rimarrà ancora per lunghi anni accanto a lei; compiono insieme quegli esperimenti di fisica, che sono tanto invidiabili a Pietro, dato che Margherita dimostra un interessamento grande verso la fisica sperimentale. Scoprono il segreto dell'affinità dell'elettricità e del magnetismo. Assestando un colpo forte all'ago, esso sarà magnetico e si volgerà verso il polo. E quanti segreti sono nascosti nel mondo delle scienze naturali! Sarebbe interessante fare per es. un esperimento con il cagnolino appena nato, allevandolo separatamente dagli altri in modo, che non abbia nessun contatto con

i quadrupedi. Non si sa, se abbaia; se non, si deve trarre la conclusione, che il linguaggio canino è una tradizione. Alessandro torna a parlare dell'elettricità in diverse lettere, accentuandone l'utilità e l'importanza, dolendosi nello stesso tempo di non averne scoperto finora i vantaggi.

"Il carattere di alcune specie di pesci che danno scosse elettriche, si attribuisce secondo gli ultimi esperimenti all'elettricità, come se questi pesci fossero elettrici. Chi lo sa, se questo non sarà un fenomeno non soltanto interessante, ma anche utile. È strano, che un fenomeno miracoloso come l'elettricità non ha prodotto ancora nulla dal punto di vista della comodità e della vita. Si deve sperare!"¹⁷

L'interessamento verso la botanica incomincia nel 1760 a Milano. In questo tempo acclimatizza l'abate Crivelli l'uva di Capri, inoltre il sarmento di Tokaj, costruisce serre e pianta l'ananas. Questi sono i primi ananas acclimati in Italia. Un certo commerciante di nome Zappa, proveniente dall'Amsterdam, instaura a Sesto spaziose serre, acclimatizza fagiani e uccelli speciali delle Indie.

Alessandro Verri apprezza lo esperimento di Lorenzo Spallanzani che potrebbe cambiare non soltanto la legge generale della procreazione, ma forse anche le leggi civili, cioè si potrebbe eseguire fecondazioni artificiali.

Pietro Verri è ancora più pratico del fratello. Non si accontenta della comunicazione semplice delle cose e dei fatti ma vede possibilità enormi, fa proposte, descrive i suoi pensieri inerenti allo sviluppo economico della nazione. "Si potrebbe instaurare manifatture lussuose di lana, per poter produrre tappeti, arazzi. Ma questa è la parte meno significativa del commercio. Credo che un popolo che commerci con la lana, superi

quello, che fa lo stesso con la seta. All'elaborazione della prima ci vogliono fabbriche, cioè molti soldi e si deve sostenere la concorrenza con le altre fabbriche. La seconda ha da fare con la moda."¹⁸

Vedendo però che i suoi piani si incagliano a Milano, e che la corte fa soltanto delle promesse, che lo sviluppo da lui tanto desiderato ristagna, Pietro è desolato, perché aveva sacrificato i più begli anni della sua vita allo scopo più santo e nonostante il suo impiego di Stato, è incapace di realizzare riforme radicali. Egli prospetta che se un bel giorno avrà soldi sufficienti per vivere comodamente, smetterà di fare l'impiegato. Egli sente, che la sua nave solca mari troppo tranquilli e la sua funzione è soltanto "una dignità oscura". C'è poco bene, tanto più male e incomodità. Se domani avessi 3000 scudi sicuri, lascerei il campo di battaglia a una persona che lo fa meglio di me, e verrei a Roma da te, o a Parigi, per vivere insieme con te. Non come se le mie cose stessero male, anzi sto bene anche nel tribunale. Carli mi difende contro i miei nemici, ma considerando tutto, la libertà, la tranquillità letteraria, la voglia di leggere, e quella di imparare a scrivere quello che penso, sono per me impegni più grati delle lettere ufficiali, dei decreti e delle conferenze."¹⁹

Nel 1772 egli si lamenta perché è scontento del proprio metodo di lavoro. Quando scrive non trova i pensieri degni di essere descritti, vuole smettere di scrivere. E dopoché i suoi pensieri si sono smarriti, la carta rimane bianca. "Se faccio un dettato, non ho davanti a me ne penne ne l'inchiostro, m'immergo nella ricerca del vero, finché vedo lentamente un barlume e detto così, finché si raccoglie un mucchio di cose, poi lo ripasso.

Ci vuole ancora un po' di limatura, ma soltanto se hai libera tutta la mattinata."²⁰

Alessandro è contento per il rango ottenuto e per la posizione alta del fratello, il quale è diventata la prima persona della famiglia per questo, nonché per i privilegi goduti non soltanto in Italia, ma anche nella monarchia. I pensieri descritti con sincerità, le intimità famigliari non abbellite per niente, offrono a tutt'è due un divertimento eccezionale. La lettura delle lettere scritte da Londra e da Parigi è un passatempo piacevole a Pietro, secondo il quale queste scritture "che solleticano il cuore" se un giorno capiteranno fra mani adatte, saranno preziose, come la libertà con cui venivano descritti i fatti accaduti, i sentimenti e pensieri, gli aneddoti del secolo.

Nel 1780 si pubblica dall'editore Monaci S. Ambrogio a Milano in due volumi la Storia del Disegno in traduzione italiana. Si presenta a Pietro la buona occasione a spiegare la sua opinione sul Winckelmann. Egli trova antipatico il tono decisivo del libro e ci vede il disprezzo dell'arte italiana e di quella francese. L'Apollo del Belvedere si deve esaminare e parlarne con il cuore, non c'è bisogno di prove assolute. La gente dotata di anima sensibile e di fantasia, immette l'anima nell'opera che vuole guardare. Nelle belle arti non ci vogliono prove, soltanto sentimenti. I tedeschi vogliono introdurre lo spirito militare anche nelle arti. Pietro Verri non si lascia arruolare in questo reggimento del Winckelmann, piuttosto avrebbe voglia di voltare il suo fucile verso questi "maestri con stivali", che rovinano tutto ciò che creavano gli italiani. Come egli non appartenga a coloro che accettano subi-

to tutto, come considera la verità invariabile soltanto in base dell'autorità, chiarisce in questa righe: "sai quanto mi piacciono i deliri ed i sogni che non stancano la mente così, come i ragionamenti testardi; sono i primi che si adattano meglio al mio carattere dubitante, che vede sempre e dappertutto l'incertezza e quasi mai la convinzione inappellabile."²¹

Riculta la stessa convinzione dall'opinione moderna di Pietro sul matrimonio /che cambierà col tempo sposandosi due volte./ Egli esaminava attraverso 17 anni il carattere di quest'"istituzione assurda". La fedeltà matrimoniale esiste soltanto in Germania, in Francia, in Inghilterra, ma egli la ritiene una follia, perché prescrive sentimenti perenni.

Alessandro rende conto degli scavi nei dintorni di Roma. Il carteggio abbonda di descrizioni archeologiche, perché il secolo XVIII splende anche in questo campo. Nel 1769 torna alla luce Ercolano e una parte di Pompei. Quando Alessandro viaggia verso quelle parti con la marchesa Boccapadule è già scavata la porta della città con un tratto di strada. Fu ritrovato un quartiere militare con armi, un intero bagno con tutti gli accessori, una schiava incatenata e incenerita, un'ara con molte ceneri, utensili domestici. Egli racconta con entusiasmo degli scavi della Villa Adriana a Tivoli, dove ammira le pitture e gli stucchi, nonché il tempio rotondo dell'architettura magnifica della Sibilla che eretta su una rupe, conserva la più gran parte in piedi. Le rovine della Villa di Mecenate offrono una visione splendida. La rassegna delle rovine antiche presenta l'occasione ad Alessandro di poter paragonare la Roma antica a quella contemporanea, preponendo questa a quella. Ma egli difende Roma di fronte al-

lo scrittore francese Duclos, il quale compone il suo "Voyage en Italie" tanto in voga nel '700, in cui il Duclos constata il declino di Roma. Ricordiamoci - scrive Alessandro - che ogni nazione ha per sorte di prosperare e poi tramontare. E se adesso dopo 2000 anni Roma assomigliasse a quella antica, sarebbe un fenomeno unico della storia. Ogni Paese è diverso da quello di 2000 anni fa. E colui che viene a Roma e ignora questo fatto, credo, non conosca né la storia, né la natura. Ma sia di qualsiasi carattere questa metamorfosi, e rimasta qualche cosa dell'antico, per es. il desiderio di libertà dei trasteverini; ed io penso che l'Algeri assomigli già meno a Cartagine, la Grecia alla Turchia, che la vecchia Roma a questa moderna. E se Marco Aurelio tornasse a vivere, vedrebbe oltre ai frati con gli scroci la propria statua meravigliosamente portata alla luce e messa sopra un piedestallo con delle incisioni di nomi dei papi, ed i romani che la ammirano. Vedrebbe inoltre le immagini ammirate e conservate degli eroi antichi, gli edifici e le chiese. E se non si meravigliasse che Roma non è troppo cambiata, lo considererei un'anima vile."²² Qui troviamo i primi segni delle Notti Romane /nella IV Notte Alessandro accompagna i quiriti più gloriosi al Campidoglio e mostra loro la statua di Marco Aurelio/.

Un territorio esotico dell'archeologia, cioè la ricerca delle mummie viene scoperto nel secolo XVIII. Alessandro Verri si immerge con fervore immenso nella relazione di un agente spagnuolo di nome Giuseppe Niccolò de Azara. Il suo studio si occupa delle indagini eseguite nelle grotte sotterranee sulle isole Canarie. In queste grotte furono ritrovate mummie avvolte in pelle e ben conservate.

Nel carteggio la parte più importante è rappresentata dalle idee sulla politica della Chiesa. Di fronte a Pietro, Alessandro è conservatore. Il primo sembra piuttosto progressista, radicale. Nel soggiorno a Parigi Alessandro osserva l'espansione delle idee dell'ateismo, e nota una certa persecuzione della verità filosofica in quel Paese, dove nacque la filosofia illuminata. Egli considera anche la propagazione della morale falsa, una specie di persecuzione di questa filosofia, e - secondo lui - neanche Rousseau fa altro, che con il pretesto di filosofare estirpa la verità filosofica.

Mentre Alessandro durante il suo soggiorno a Roma è piuttosto un contemplatore passivo delle cose, Pietro, che non le vede da vicino, ne risente soltanto l'effetto, si sdegna, fa delle proposte. Secondo lui anche l'Italia dovrebbe seguire l'esempio dell'estero nel campo delle riforme ecclesiastiche. "E sparsa la notizia che in Francia sarebbero riformati radicalmente gli ordini religiosi, ma sarà forse un'invenzione. Tuttavia la Spagna, la Francia, il Portogallo e la casa austriaca si sbarazzeranno del giogo papale e sarà impossibile il restauro di esso."²⁵ Quando nel 1768 i gesuiti vengono espulsi dai monasteri di Parma e nello stesso tempo si presentano i primi editti in proposito, e vede la luce il primo libro contenente le nuove riforme dell'università, Pietro Verri si dibatte disperatamente, perché è rimasta senza successo la stessa intenzione a Pavia.

Dopo cinque anni del soggiorno romano Alessandro fa sapere al fratello che a Roma i collegi e le case dei gesuiti venivano invasi dalle squadre corse. Un prelado mandato lì dal Papa, legge un decreto, secondo il quale il Papa ha il diritto di sequestrare tutti i loro beni, nello stesso tempo da notizia

della soppressione dell'ordine. I 400 gesuiti che vivono a Roma, accettano la notizia con sentimenti misti, cioè i più giovani sono contenti. Toccherà la scomunica a coloro che non approvano la soppressione o ne scrutano le ragioni. Agli ex-soci dell'ordine è proibito portare l'abito monacale per ordine di Giuseppe II.

La lettera sopra menzionata di Alessandro sveglia nel fratello i vecchi ricordi scomodi del collegio dei gesuiti. Pietro Verri viveva per due anni nel Collegio Nazzareno dove entrò a 14 anni ignaro del mondo, "balordo e sciocco", con poca educazione di casa. Alcuni ragazzi calabresi gli davano ogni tanto dei pugni e calci. A ciò si aggiunsero altri guai, cioè malattie, il modo di vivere disordinato, così che questo periodo divenne il più brutto della sua vita. Il suo carattere inflessibile lo deve al convento di Parma, dove era contento anche degli onori toccati ad altri, ma vagheggiati da lui stesso. Egli incoraggiava se stesso a vincere le difficoltà, conosceva l'onestà, e il compimento del proprio dovere. Adesso è commosso mentre ricorda il Padre Roberti, nonché il prefetto Padre Bosio, parmigiani ambedue.

L'ordine dei gesuiti è il nemico della letteratura, ciò risulta dalla penna di Pietro. I gesuiti si arrogano il diritto dell'insegnamento e nello stesso tempo opprimono gli uomini di talento. Il Galilei non si dava vinto, per questo veniva posto sotto processo, e perseguitato. Insultavano anche il Giannone, infiammando contro lui la corte papale. Adesso vogliono rovinare anche il Montesquieu, ma anche il Muratori è preso di mira e soffre molto per la loro crudeltà.

Benché gli scritti di Alessandro siano più passivi, sia per il modo d'espressione, che per il contenuto, essi sono più

sciolti e freschi. La visita di Giuseppe II, il conclave di Clemente XIV, la soppressione dell'ordine dei gesuiti, la presentazione fedele del carattere del popolo romano, il modo di vivere lussuosamente dell'aristocrazia, sono episodi descritti con gusto. I fratelli Verri vanno d'accordo in una cosa: ambedue sono seguaci dell'illuminismo, e spinti quindi da una curiosità artistica allo studio dei greci ed alle traduzioni dalle lingue straniere. Trattano quindi spesso l'Alfieri, l'Omero, lo Shakespeare ed i francesi. Questi modelli meravigliosi nutrivano le loro fantasie - principalmente quella di Alessandro - possiamo dire con tutta certezza che erano loro a scoprire questi grandi come le fonti della poesia vera.

Innumerevoli lettere di Pietro Verri si occupano dell'educazione di sua figlia Teresa a cui indirizza i Ricordi a mia figlia. In questi riassume le proprie esperienze presentando allo stesso tempo le norme dell'atteggiamento morale e sociale. Ha paura perché Teresa non capiti in circostanze violente, che potrebbero arrecare al suo carattere un danno nella sua vita futura, come capitò a lui ed a suo fratello. Egli rende conto al fratello di ogni momento della vita di sua figlia.

L'esempio letterario da seguire per Alessandro è l'Alfieri "lo straordinario", ma è straordinaria anche la poesia coltivata da lui. È uno spirito elevato, con dei sentimenti meravigliosi, che si uniscono ad una poesia elegante e decisa, raggiunta dal nostro poeta attraverso uno studio assorto dei poeti indagati, letti e riletti; incominciando dagli antichi fino ad oggi. L'Alfieri è capace di rappresentare il magnifico ed il terribile. È straordinariamente silenzioso, deciso, assiduo nei suoi studi e non cerca di piacere, co-

sicché se le sue opere sono gradite, esse lo devono a un valore intrinseco."²⁴

Secondo Alessandro l'unica ragione del lento cammino della poesia in Italia è che essa viene dietro le altre arti e che i poeti italiani imitano esempi letterari imperfetti. Dante e l'Ariosto non sono adatti all'imitazione, piuttosto il Tasso ed il Metastasio. I grandi modelli sono più adatti ad essere seguiti che imitati. Ogni bellezza poetica ha due fonti: il magnifico ed il patetico. Il primo sconcerta, il secondo ha a che fare con il cuore. L'Ariosto segue le orme di Omero, ma secondo Alessandro verri il più meraviglioso di tutti è Sofocle. Lo si deve considerare un pioniere perché era superato solo da Eschilo. Sofocle è la fonte limpida, da dove possiamo attingere l'acqua più fresca. C'è in lui passione ed eloquenza. È una cosa rincrescevole che Euripide venuto tardi non sia riuscito ad arrivare tanto in alto. Tocca a lui l'introduzione del prologo. Scrisse quasi 90 tragedie in età avanzata. Anacreonte viene considerato un "ubriaccone" da Alessandro, che non conosce la ragione della simpatia della gente verso lui. Scrisse epigrammi come questo: "la terra nera beve, la pianta beve la terra, il mare beve l'aria, il Sole beve il mare, la Luna beve il Sole, perché m'insultate amici se bevo anch'io?"²⁵ Demostene è un forte che gli sta a cuore.

Anche il Tasso trasse le sue materie dai greci e dai romani, dall'Omero e dal Virgilio. Alessandro li conosceva a memoria, nella sua poesia c'è tutta la loro bellezza. Ciò si vede nell'atmosfera della sua arte nelle sue frasi, nei paragoni. L'Omero ispirava forza e semplicità a tutti. Nella sua penna riesce divina la descrizione dell'amore e della pietà - secondo Alessandro verri.

Quanto alla poesia contemporanea, egli non è affascinato né dal Rousseau, né dal Voltaire. Nel primo vede rascosto il sentimento filosofico dal pretesto di una morale falsa. Non si sente portato alla lettura della *Nouvelle Héloïse*. L'Ésprit è invece un'opera scoraggiante, in quanto priva l'uomo delle due consolazioni: la religione e la virtù. Questi libri sono come le droghe, cioè eccitano colui che le prende. Anche l'uomo "Rousseau è un uomo che si appoggia a sé stesso, il suo cuore conosce soltanto sé stesso, ed ha l'opinione sfavorevole di quelle scienze, che portavano la gloria all'enciclopedia. Egli spiega la religione in modo particolare e disprezza nello stesso tempo il genere umano. Fa così, come se non chiedesse aiuto nemmeno alla società."²⁶

Alessandro verri può far luccicare il suo talento d'attore nel salotto della colta ed illuminata Margherita Boccapadule. Ci sono tutti gli accessori, manca soltanto la vera commedia. Le tragedie francesi si pubblicano soltanto nelle traduzioni dei preti; tragedie italiane invece non esistono.

Le tragedie antiche si trovano soltanto nelle traduzioni fatte dal verri. Non esistono bravi traduttori. La *Medea* e la *Sofonisba* non sono difficili a tradurre, la difficoltà sta nel metterle in versi. Esse sono come un brodo allungato e non sono capaci a strappare lagrime. Ma anche le commedie soffrono per i capricci della moda. Dieci anni fa era il Rousseau il dio della filosofia e dell'eloquenza, adesso è diventato un fanatico. A quel tempo aveva uno stile ispirato, ora era preso da malumore e da superbia. Anche i meriti degli scrittori cambiano, chissà se non sarà una stoltezza ciò, che egli ammira adesso. Sarebbe forse il D'Alambert colui che regge alla prova del tempo.

"Il divino Shakespeare sta sopra tutti. Alessandro aspetta con curiosità da suo fratello quella commedia, in cui "l'innamorato si nasconde in un bagaglio". Si possono notare nelle commedie dello Shakespeare stranezze, stravaganze, ma vi scintilla sempre l'intelletto. È cosa riprovevole che in Italia non si trovi un'anima sorella, perché il cuore italiano si piega piuttosto verso la musica e la poesia e minimamente verso le passioni d'alto genere come per es. la gloria e l'amore della patria. Adesso si pubblicano in Francia tutte le opere di questo scrittore. Ciò riempie di gioia Alessandro verri. Anche l'attrice francese di nome Madame Clairon - l'interprete del voltaire - ha l'opinione che per una sola scena di una commedia shakespeariana darebbe tutt'un teatro.

Alessandro informa sempre il fratello a Milano degli avvenimenti della vita romana, degni di essere menzionati, degli scrittori contemporanei, dell'attività degli artisti, delle azioni più importanti della vita sociale. Egli scrive con gioia della pubblicazione dell'enciclopedia che costerà 30 monete d'oro. Nel 1773 egli fa sapere la morte del voltaire. Un uomo entra dal Papa con questa notizia, quando il Papa osserva: il mondo ha perduto uno dei suoi più grandi geni. Il papa peraltro è capitato a Castelgandolfo in una dimostrazione di strada mentre passeggiava. Ottocento uomini circondavano la sua carrozza e reclamavano l'abbassamento dei prezzi dell'olio, e che il pane fosse fatto più grande. Si era schierata una folla enorme, intorno a lui, cosicché egli accennava agli svizzeri, ai cavalieri leggeri, di non far male a nessuno. Egli scese dalla carrozza, montava su un cavallo e prendeva la fuga. Poi ordinava che non dessero l'elemosina a nessuno.

no a Marino e a Castelgandolfo. Ma in tutta l'Italia c'è la penuria, il pane è cattivo, manca l'olio e il bestiame. Il primo manca assolutamente, quanto al secondo, i macellai sono falliti, perché nonostante il numero ridotto delle bestie, vogliono tenere i prezzi bassi, per poter accontentare la clientela.

Il sentimento di pietà verso i membri dell'ordine oppresso dei gesuiti balena fuori da queste righe "Si parla pateticamente dei gesuiti. La gente crede che il loro numero diminuirà, finché lentamente spariranno. Ciò nonostante ci sono sempre nuovi membri dell'ordine. C'è un mucchio di ex-gesuiti spagnuoli, portoghesi, ed amaricani. Ce ne sono costretti in età avanzata a rinunciare allo stato scelto sotto la protezione della legge e sono esiliati in un altro emisferio. Essi vivono poveri e disprezzati, come i resti di una società malata, fanatica ed infame."

Alessandro scrive con riconoscimento del metodo di lavoro di suo fratello, della sua inclinazione e del talento, che spinge Pietro a comporre nuove opere e che tiene desta la fiducia di sé stesso. Pietro ha più bisogno di consolazione, perché la confusione della vita politica consumava i suoi nervi. E dopo la morte della moglie Pietro riceve queste righe di consolazione da Alessandro: "Non è affatto consolante se ti scrivo che sono afflitto per la solitudine in cui sei rimasto, ma è così. Ti comprendo perché ti sei immerso nei tuoi pensieri e so che cosa sentirei nelle tue vece. Se si può aprire l'anima dal lontano, ti prego di farlo sempre. Tutte le volte che mi parli di politica sono contento, perché sono sicuro che mi scrivi di cose, che ti sono gradite. Metto grandi speranze nella tua

"Storia d'Italia", che ti procurerà una fama enorme. Credo che il tuo stile differisca da quello degli altri. Alcuni dimostrano le cose di poca importanza con grande apparato, altri si incagliano nelle piccolezze. Da te invece si possono osservare chiarezza, facilità e l'andamento logico delle cose."²⁸

L'interessamento di Alessandro - invece che alla politica - si volge piuttosto verso i balli organizzati al palazzo Gentili. Egli si industria per il prossimo divertimento di procacciare una maschera alla sua signora Margherita o dal teatro di Milano o da un ballerino. Questa volta fa sapere che da ora in poi racconterà le cose, chiedendo a suo fratello che le metta insieme, perché lui lo fa con bravura. "Fai tutto bene, ed io vorrei che tu fossi contento del tuo informatore. Ti assicuro che la mia più grande gioia è di poter fare nel modo migliore ciò che vuoi da me."²⁹

Alessandro verri che ha occhio a tutto, aderisce nel 1768 al desiderio della zarina russa illuminata, cioè di portare un istruttore che parlasse francese al collegio di Pietroburgo. La zarina vuole che questa lingua fosse insegnata, in contraccambio darà vitto e alloggio per 250 rubli.

All'intronizzazione del nuovo Papa fa capolino una nuova usanza rinnovata dai tempi antichi. Anche nella vita comune si vede il ritorno delle vecchie usanze, per es. a Napoli le donne conservavano il culto di Priapo. Esse portano il suo emblema sotto i loro vestiti e al collo, per essere fecondate. Un'altra usanza allora di moda a Roma è quella, che all'occasione della vendemmia i vendemmiatori vestiti da baccanti entrano in città con delle torcie e ballano. Le case non abitate portano l'iscrizione "est locanda", che prende l'origine dai tempi latini passati. Queste usanze hanno qualche volta origi-

ni sconosciute, scaturiscono da leggi abolite o da circostanze lasciate fuori considerazione. In essenza esse dominano tutt'una nazione. Invano cerchiamo le sue radici nella religione o nelle leggi, nel governo, ma non le troviamo.

È un fenomeno tipicamente illuministico la parte del carteggio dal tema comune, come l'innesto del vaiuolo, il quale diventa di moda nel '700. Alcuni lo temono, altri se ne fidano. Lo spirito dei "trasformati" vuole, che Alessandro votasse a favore di esso, perché la malattia fa una strage, per questo spera nel vaccino obbligatorio, "se i medici se ne convinceranno". Gli argomenti del genere finora erano sconosciuti, ma prevengono anche i propri problemi di salute, mal di stomaco, ecc. Per tenersi sano, dopo il lavoro spirituale fa lavori fisici, sega, pianta chiodi. Lo raccomanda anche a suo fratello, perché "fa meraviglia", dilata il cuore, rende robusto l'uomo, porta l'appetito.

È uno degli argomenti più frequenti la critica delle loro opere. Dopo aver letto le "Idée sull'Indole del Piacere", Alessandro scrive a Pietro sulla contentezza morale, la quale lo riempie. Ogni parola è come l'oro, che non ha pari in questo genere. Chiarezza, novità, uno stile corrente, non c'è in esso nessun entusiasmo forzato, gli esempi sono ben scelti - ecco le caratteristiche per le quali piacerà ai lettori e così crescerà l'apprezzamento dell'autore.

Alessandro ha occasione a Roma di osservare l'accrescimento delle biblioteche, che sta al centro del suo interessamento, perché la scienza, la quale è una cosa meravigliosa è anche il suo debole. E la stessa febbre che gli fa tradurre l'Omero, che lo spinge al Museo del vaticano, dove ci sono "accumulate cose meravigliose", nonché al Palazzo Corsini, do-

ve può dare un'occhiata alla biblioteca machiavelliana. Qui si possono vedere libri con delle note in margine del Machiavelli. Nelle case di alcuni cardinali, scienziati invece si trovano memorie, cronache, aneddoti, carteggi delle corti, i rapporti dei legati presentati ai loro principi.

Sono molto interessanti e colorite le descrizioni della visita del barone Holbach a Roma, il cui padre accoglieva Alessandro a Parigi insieme con il Beccaria con tanto calore, nonché quella di un certo conte di nome Pindemonte, autore di una nuova tragedia intitolata "Ulisse". Questo Pindemonte torna a Roma così, "come il fiume suole tornare al suo letto". Ippolito Pindemonte con una strana idea aggiungeva alla propria tragedia una critica lunga, crudele, che sembra scritta dal suo nemico, l'ha scritta invece lui stesso. Questa critica è migliore della tragedia e sembra così la critica essere l'opera fatta dal maestro e la tragedia dall'allievo.

Possiamo leggere due notizie nelle lettere che riguardano noi ungheresi. La prima è menzionata da Alessandro nel 1772 in cui veniamo a sapere che le squadre ungheresi importavano in Lombardia la peste, e in seguito chiudevano la frontiera verso Genova. L'altra notizia ci informa che nel 1782 il conte Batthyány a Vienna ricevette dal papa il cappello cardinalizio.

Il 17 ottobre del 1782 Alessandro verri reagisce allo studio di Cesare Beccaria intitolato "Ricerche sullo stile". Lo menziona con pieno disprezzo: "ho fra le mani il libro del Beccaria. Amico, devo sbadigliare mentre leggo. Vedrai, il pubblico non avrà grande ammirazione per esso. È confuso, impreciso, infondato, non appoggiato da esempi. non mi piace-

rebbe esserne l'autore. Dopo tutto, ci vedo anche qualche cosa di buono, perché il suo autore è un uomo intelligente, ma il libro è redatto abbastanza male."³⁰

Nel discorso inaugurale del Beccaria Pietro Verri ha la stessa opinione sfavorevole, perché il pubblico non ne ha capito troppo, perché è privo di precisione e chiarezza. Dopo che anche Alessandro leggeva il discorso, constatava la mancanza del filo conduttore. Si poteva adoperarlo in ogni territorio delle scienze, ma ogni particolare sta lontano dall'argomento. Non c'è nemmeno una parola degli argomenti da trattare nelle lezioni.

Beccaria è accusato del peccato più grande che gli scrittori possano commettere; cioè del plagio letterario. Alcune parti del "Dei delitti ..." sono prese dal Montesquieu e dall'Helvétius. Per es. il pensiero "la giustizia mostra la faccia dei secoli", lo prese da quest'ultimo. La critica di Alessandro Verri è ancora più aspra "ti ripeto che lo stile del "Dei delitti ..." è splendido, che non prova nulla. Tante le volte che non sa dire nulla, perché non c'è il requisito occorrente, fa saltare una filosofia. Vorrei sentire le tue osservazioni. Ti prego di mandarmele, m'interessano anzi tutto le parti rubate. Non credo che mentre scrive, sappia di rubare il pensiero degli altri. Dato che si nutriva di Helvétius, del Montesquieu e Rousseau, penso che abbia copiato interi capitoli di questi. Egli ruba le idee degli altri, o fa, come se fossero le sue. Ti ricordi che aveva rubato anche quelle tue e poi diceva che le avevi rubate tu? È difficile credere che sarebbe capace di pubblicare qualche cosa."³¹

In un solo argomento sono ambedue parziali; cioè nella critica delle opere del Beccaria. Nelle lettere tornano di tem-

po in tempo alla dei delitti" ... e al suo influsso all'estero. Secondo Alessandro la gruccia del Beccaria è Pietro Verri, senza la quale "non è capace di scrivere qualsiasi cosa", si ammala di voler' far'tremare l'Europa con ogni sua frase, ma ormai non si meraviglia nessuno del suo "fremito", "fremente", "imperioso bisogno", quindi le sue frottole sono finite.

Pietro verri è ansioso per il dialetto romano usato da suo fratello. Ambedue stanno attenti alla purezza della lingua, all'espressione precisa. Pietro scrive nel 1768 a suo fratello "mi sta davanti agli occhi un fantasma: credo, tu ti sia già appropriato il dialetto romano, intendo l'accento; questa è la musica, che non posso sopportare, perché mi ricorda il Collegio Mazzareno, dove ho passato i mesi più miserabili della mia vita. Sai com'è arredato il cervello umano, principalmente quello mio. Quando si parla in dialetto romano, sento in bocca il sapore dei fagiolini mangiati a Roma, il calore del Sole, la potenza dei preti che facevano sentire la loro tirannia sugli alunni, nonché alcuni miei compagni abruzzesi che stavano sempre in agguato per darmi dei pugni. Vorrei sapere se parli in italiano, o qualche dialetto romano?"³²

La risposta è un atto di protesta, in cui Alessandro dichiara che non si trova l'accento romano nei suoi scritti, perché parla il bell'italiano" ed è superbo di essere lombardo, e non parla nemmeno il dialetto milanese. Peraltro i romani parlano chiaramente e precisamente la "lingua toscana in bocca romana".

Dal punto di vista della lingua - che essi mantengono all'ordine del giorno, - Alessandro considera le "Meditazioni" di Pietro un libro chiaro, robusto. Non c'è in esso una sola frase che non ci convenga, non c'è traccia di lombardismo. Nelle

compagnie romane parlano certamente un bell'italiano, ma pochi lo fanno senza accento volgare dai quali, l' "s" viene pronunziato "z" e viceversa.

Pietro inserisce di tanto in tanto nelle sue lettere la sua opinione dei suoi altri due fratelli. Li considera poco adatti alle cose nobili. È una bella occasione di spiegare la sua concezione dell'educazione; constatata la differenza fra Alessandro e i due suoi fratelli. Questa differenza è la mera conseguenza dell'educazione di casa. Credo, che tutto quello che dicano di noi, dobbiamo a nostro padre, che ci considerava draghi, cerberi.³³ Giovanni era già da due anni membro dei Cavalieri di Malta, e aveva tempo d'informarvisi, nonostante tornò senza notizie. È un uomo bruciato, oggi libertino, domani un santo. Non conosce nemmeno l'ortografia, predica dell'economia, dell'atteggiamento giusto, della politica. È ridicolo di voler' raggiungere il rispetto degli altri e non far nulla nell'interesse di ottenerlo.

Nel 1770 Pietro verri ripensa all'incontro famoso con il Metastasio, "ammirato da tutti" e con Maria Teresa. Si sentiva come se stessa di fronte a un dio. Quest'ammirazione riguardava il poeta e non la regina. Poi dopo 12 anni, nell'occasione della morte del poeta egli degna il Metastasio, grande conoscitore delle passioni umane. La lingua usata da lui ottenne una perfezione stante a sé. È certo, che anche dopo tanti secoli i suoi seguaci saranno soltanto "imitatori". Era piuttosto un uomo di teatro anziché filosofo, ma il suo talento, le sue abitudini, le sue virtù destano sempre meraviglia.

veniamo a sapere dalle notizia in una riga, che il signor Klopstock, poeta di Amburgo scrisse un'ode, l'argomento della quale è l'antica gloria e l'avvilimento presente, che si ri-

stampa la "Storia della Letteratura" Italiana del Tiraboschi, che il conte Alfieri soggiorna a Roma, che avevano soppresso a Milano 12 ordini di monache, che il Contestabile Colonna voleva far' rompere 4 statue della venere, soltanto perché erano nude, che Pietro Filangieri aveva mandato ai verri un volume della "Scienza della Legislazione". che morì il Balestrieri, lasciando ai posterì sei volumi di poesia ed una versione del Tasso, che il 28 febbraio del 1776 andò a fuoco il teatro di Torino, che il Frisi scrisse un libro dal titolo "Elogio del Galileo", che la moglie del Beccaria, autore del libro contro la pena di morte, assisteva a un'esecuzione soltanto per curiosità, che il "viaggio Sentimentale" dello Sterne è un libro sensazionale, che un fulmine cadeva nella torre del Duomo di Milano, che Alessandro Verri traduceva l'Amleto, che i turchi facevano scorrerie in Ungheria nel 1769, che il Baretti pubblicava a Londra, nel 1760, un vocabolario inglese-italiano, che il "Caffè" è stato tradotto in tedesco a Zurigo dal Tüßlin e Compagni, che l'almanacco di Pietro Verri viene a Roma assai ricercato, che il governo confiscava i libri del Voltaire.

Pietro Verri scrive nel 1772 a suo fratello di movimenti del nostro piccolo mondo sono tanto rapidi, che posso dirti d'averne visti durante dieci anni più, che passavano in un secolo. Anzi, quanto io ne so, e più copioso di quello che accadeva dall'inizio del regno di Carlo V fino al 1750."³⁴ Tutti questi avvenimenti erano osservati dai fratelli Verri con uno spirito acuto, che essi fissavano nel loro carteggio. Questi scritti che riflettono più o meno con oggettività l'illuminismo, hanno il pregio prima di tutto nel fatto, che scaturiscono dalla penna di un riformatore e destatore di energie e da quella di uno scrittore che subisce fortemente già i segni del romanticismo.

N O T E

1. Pietro e Alessandro Verri: Carteggio a cura di Francesco Novati e D'Emanuele Greppi. Milano, 1910. Vol. I. p. 90. Lettera di Pietro ad Alessandro.
2. Carteggio, Vol. I. p. 21. Lettera di Alessandro a Pietro della visita fatta insieme con Beccaria a Parigi.
3. Donata Chiomenti Vassalli: I Fratelli Verri. 1960, Cesquina, Milano. p. 60. viaggio di Alessandro a Londra.
4. Carteggio, Vol. I. p. 223. Lettera di Pietro ad Alessandro. È la prima lettera in cui si tratta di libertà.
5. Carteggio, Vol. I. p. 87. Lettera di Pietro ad Alessandro.
6. Carteggio, Vol. I. p. 252. Lettera di Pietro ad Alessandro.
7. Carteggio, Vol. I. p. 44. Lettera di Alessandro a Pietro.
8. Carteggio, Vol. VIII. p. 221. Lettera di Pietro ad Alessandro.
9. Carteggio, Vol. III. p. 233. Lettera di Alessandro a Pietro.
10. Carteggio, Vol. III. p. 270. Lettera di Pietro ad Alessandro.
11. Carteggio, Vol. III. p. 286. Lettera di Pietro ad Alessandro.
12. Carteggio, Vol. III. p. 289. Lettera di Pietro ad Alessandro, sul secolo dell'Illuminismo.
13. Donata Chiomenti Vassalli, op. cit. p. 187.
14. Carteggio, Vol. XII. pp. 264-65. È la prima lettera di Alessandro Verri in cui si tratta di archeologia.
15. Carteggio, Vol. IV. p. 235. Lettera di Alessandro Verri a Pietro.
16. Carteggio, Vol. III. p. 29. Lettera di Alessandro Verri a Pietro, sulla sua relazione amorosa con Margherita Boccapadule.
17. Carteggio, Vol. VI. p. 14. Esperimenti fisici eseguiti a Roma da Alessandro Verri.

18. Carteggio, vol. II. p. 110. In questa lettera Pietro sollecita riforme economiche.
19. Carteggio, Vol. V. p. 169. Lettera di Pietro ad Alessandro.
20. Carteggio, vol. V. p. 210. Pietro si lagna del proprio metodo lento di lavoro.
21. Carteggio, Vol. XII. p. 297. Lettera di Pietro ad Alessnandro.
22. Carteggio, vol. II. p. 157. Qui troviamo per la prima volta il germe delle Notti Romane.
23. Carteggio, vol. I. p. 87. Lettera di Pietro ad Alessandro.
24. Carteggio, vol. XII. p. 68. Questa lettera di Alessandro è l'elogio dell'Alfieri.
25. Carteggio, vol. III. p. 175. Lettera di Alessandro a Pietro nella quale parla dei letterati greci.
26. Carteggio, vol. I. p. 77. Lettera di Pietro ad Alessandro sul Rousseau.
27. Carteggio, Vol. V. p. 184. Lettera di Alessandro a Pietro, scritta sui gesuiti.
28. Carteggio, vol. IV. p. 80. Lettera di Alessandro a Pietro.
29. Carteggio, vol. I. p. 265. Lettera di Alessandro a Pietro.
30. Carteggio, Vol. IV. p. 31. nuovi avvisi di Alessandro sul Beccaria a Pietro Verri.
31. Carteggio, Vol. III. p. 321. Lettera di Alessandro a Pietro.
32. Carteggio, Vol. II. p. 415. Lettera di Pietro ad Alessandro in cui accusa il fratello dell'uso del dialetto romano.
33. Carteggio, Vol. p. 415. Lettera di Pietro ad Alessanuro, con le sue osservazioni sull'educazione sbagliata di casa.
34. Carteggio, Vol. V. p. 173. Lettera di Pietro ad Alessandro.



Fkt. Dr. Serfőző Lajos a JATE BTK dékánja

Készült a JATE Soksorozító Üzemében, Szeged
Engedélyszám: 356/80. Méret: B/5
Példányszám: 300 Fv: Lengyel Gábor

ISBN 963 481 204 X

HU ISSN 0324-6523 Acta Univ. Szeged. A. József Nem.

HU ISSN 0567-8099 Acta Rom.